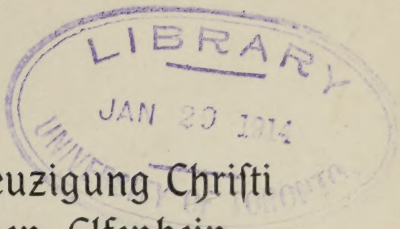
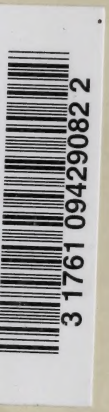
Pamph.
Art.
L





Die Darstellung der Kreuzigung Christi in der niederrheinischen Elfenbeinschnitzerei des XI. u. XII. Jahrhunderts.

—o—

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Wilhelm Lange
aus Travemünde.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 1912.

—o—

Erlangen 1912
Druck der Universitätsbuchdruckerei von E. Th. Jacob.

84

Meinem Lehrer

Prof. D. Dr. Nikolaus Müller

in Verehrung und Dankbarkeit zu eigen.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/diedarstellungde00lang

Hermann-Köln phot.

Buchdeckel im Erzbischöflichen Diözesan-Museum zu Köln.

Inhaltsangabe.

Einleitung: Die Kreuzigungsdarstellung in der karolingisch-ottonischen Elfenbeinschnitzerei und ihre Nachwirkung.

Hauptteil: Die Kreuzigungsdarstellung in der niederrheinischen Elfenbeinschnitzerei des XI. und XII. Jhs.

Erstes Kapitel: Erste Gruppe: Elfenbeine in Berlin, Tongern und Brüssel.

Zweites Kapitel: Zweite Gruppe: Elfenbeine in Essen, London, Darmstadt und Köln (St. Maria Lyskirchen).

Drittes Kapitel: Dritte Gruppe: Elfenbeine im Kölner Kunstgewerbemuseum und Erzbisch. Diöz.-Museum.

Viertes Kapitel: Die Schnitzerschule von St. Pantaleon zu Köln: Kuppelreliquiare in Wien und London.

Abkürzungen.

BJ. = Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.
DS. = Deutsche Schmelzarbeiten ꝛc. von Otto v. Falke und Frauberger.
EDM. = Erzbischöfliches Diözesan-Museum.
JprK. = Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen.
KD. = Kunstdenkmäler.
KFM. = Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.
KgeM. = Kunstgeschichte der edlen Metalle von Creutz.
KGM. = Kunstgewerbemuseum.
LJGdK. = Lehnert, Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes.
MdCC. = Mitteilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.
Rep. = Repertorium für Kunstwissenschaft.
SKM. = South Kensington Museum zu London.
Z.chr.K. = Zeitschrift für christliche Kunst.
Zs. = Zeitschrift.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Der Schriftennachweis beschränkt sich im allgemeinen auf die Literatur seit c. 1850. Die ältere Kreuzigungsliteratur ist zusammengestellt von Fulda, Münz, Jestermann und Zöckler.

Becker, Ferdinand, Das Spottkruzifix der römischen Kaiserpaläste. Breslau 1860.

Beissel, Stephan, Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. Trier 1887/9.

—, Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes (Kod. N. 142. A. 124). Z. chr. K. I., 1888, Sp. 131.

—, Die Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes, Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei und Textilkunst. München-Gladbach 1904.

—, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. „Stimmen aus Maria Laach," Erg. Heft 92 u. 93.

—, Der Marienschrein des Aachener Münsters. Zs. des Aachener Gesch.-Ver, V, S. 1.

Bock, Franz, Das heilige Köln. Leipzig 1858.
Franz. Ausgabe: Les trésors sacrés de Cologne. Paris 1860/62.

—, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. Aachen 1865.

Bock, Der Kunst- und Reliquienschatz des Kölner Domes. Köln und Neuß 1869.

—, Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. Alex. von Swenigorodskoïs und das darüber veröffentlichte Prachtwerk. (Als Manuskript gedruckt.) Aachen 1896.

— und Willemsen, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht, Köln und Neuß 1872.

Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.

Bréhier, L., Les origines de crucifix dans l'art religieux. Paris 1904.

Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. 3 Bände. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1875—93.

Büttgenbach, Franz, Die Geschichte des Kreuzes vor und nach Golgatha. Aachen 1900.

Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie, d'histoire et de Littérature.[2] Paris I 1847; II, 1851; III; 1853; IV, 1856.

Cahier, Charles, Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de Littérature. Paris I u. II, 1874; III, 1875; IV, 1877.

Clemen, Paul, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Düsseldorf, seit 1891.

—, Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. Rep. XIII, S. 124, XIV, S. 117, 1890—91.

—, Merowingische und karolingische Plastik. B. J. LXXXXII, 1892, S. 1.

—, Studien zur Geschichte der französischen Plastik. Z. chr. K. V, 1892. Sp. 225, 265, 333.

—, Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf im Jahre 1902. (Sonderabdruck aus Zs. für bildende Kunst.) Leipzig 1903.

—, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. (Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde.) Düsseldorf 1905.

Creutz, Max, Bericht der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellsch. V, 1906. (Über Rogerus von Helmershausen.)

—, Rheinische Goldschmiedeschulen des X. u. XI. Jhs. Z. chr. K. XXI, 1908, Sp. 163, 201, 229.

—, Kunstgeschichte der edlen Metalle (zweiter Bd. der Gesch der Metallkunst von Lüer und Creutz.) Stuttgart 1909.

—, Aus der Werkstatt des Rogerus. Z. chr. K. XXII, 1909, Sp. 357.

—, Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jhs. Z. chr. K. XXIII, 1910, Sp. 131.

—, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland. (Festgabe an Alexander Schnütgen.) Köln 1910.

—, Neue Arbeiten aus der Kölner Pantaleonswerkstatt des Frederikus. Z. chr. K. XXIV, 1911, Sp. 209.

Cust, A. M., The ivory workers of the middle ages. London 1902.

Didron, Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris 1845.

Dietrichson, L., Christusbilledet. Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning. [Über d. Crucifixus S. 332 ff.] Kjøbenhavn 1880.

Disselnkötter, H., Aachens große Heiligtümer und ihre geschichtliche Beglaubigung. Bonn 1909.

Dobbert, Eduard, Über den Stil Niccolo Pisanos. München 1873.

—, Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixus. JprK. I, 1880, S. 43.

—, Zur Geschichte der Elfenbeinskulptur. Rep. VIII, 1885, S. 162.

—, Zur Gesch. der altchristl. und frühbyzant. Kunst. Rep. XXI, 1898, S. 1, 95.

Effmann, Kruzifixus, Christus und Engeldarstellungen am Werdener Reliquienkästchen. Z. chr. K. XIV, 1901, Sp. 293.

Engels, M., Die Kreuzigung Christi in der bildenden Kunst Luxemburg 1900.

v. Falke, Jakob, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.

—, Otto und H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Frankfurt a/M. 1904.

Faymonville, Kurt, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung. München 1909.

de Fleury, Rohault, La messe. Etudes archéologiques sur ses monuments. 8 Bände. Paris 1883—89.

Forrer, R. und A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Straßburg 1893.

Friedrich, Karl, Kritischer Rückblick auf die Literatur über die Geschichte und Archäologie des Kreuzes. Bonner Theol. Literaturblatt 1875, Nr. 17—19.

Fulda, Hermann, Das Kreuz und die Kreuzigung. Breslau 1878.

Garnier, E., Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. Tours 1886.

Garucci, R., Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa I—VI. Prato 1872—80.

Goldschmidt, Adolf, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur Sachsens. JprK. XXI, 1900, S. 225.

—, Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. JprK. XXVI, 1905, S. 47.

Gräven, Hans, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung.
Bd. I aus Sammlungen in England, Rom 1898.
Bd. II „ „ „ Italien, Rom 1900.

Grisar, H., Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Tür von S. Sabina in Rom. Röm. Quart. Schr. 1894, S. 1.

Hasak, Max, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jhr. Berlin 1899.

Hauck, A., Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kirche. Frommel u. Pfaffs Sammlg. von Vorträgen III, Nr. 2.

Haupt, Josef, Das Spottkruzifix im kaiserlichen Palaste zu Rom. MdEE. XIII, 1868, S. 150.

Hausmann, Sebastian, Elsaß-lothringische Kunstdenkmäler. 2 Bde. Straßburg (1901).

Heisenberg, August, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. Leipzig 1908.
(Vgl. vor allem Bd. II, S. 186.)

Helbig, Jules, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège. Brügge 2. Aufl. 1890.

—, L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII. siècle. Herausgegeben von Joseph Brassinne. 2 Bände. Brüssel 1906—11.

Hoppenot, J., Le crucifix dans l'histoire et dans l'art, dans l'âme des Saints et dans notre vie. Brügge 1901.

Humann, Georg, Die Kunstschätze der Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904.

Janitschek, Hubert, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Ilg, Paul, Theophilus presbyter, Schedula diversarum artium. — Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, VII. Wien 1874.

Jostes, Franz, Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand. Z. chr. K. 1895, Sp. 58.

Kataloge der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln 1876, der Ausstellung des Altertumsvereins zu Münster 1879, der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer zu Düsseldorf 1880, der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902.

Kaufmann, Karl Maria, Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905.

Kayser, J., Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden. Paderborn 1867.
[Enthält allgemeines über den Kruzifixus.]
—, Geschichtliches über die Darstellung des Gekreuzigten. Kirchenschmuck XXVI, 1869, Nr. 4—5.
—, Studien über Kreuz und Kruzifix. Kirchenschmuck XXVII, 1870, Nr. 1—2.
Kondakow, Nikodim, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Deutsche Ausgabe. Frankfurt a. M. (1892).
Kornerup, J., Om Middelalderens Fremstillinger af Christus paa Korset.
Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie, 1871, S. 249.
Kraus, F. X., Beiträge zur Trierer Archäologie u. Geschichte I. Trier 1868.
—, Das Spottkruzifix vom Palatin. Freiburg 1872.
—, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. Bd. III. Straßburg 1889.
—, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. 2 Bde. Freiburg 1890—94.
—, Zur Kunstgeschichte des Kreuzes. Münch. Allg. Ztg. 1895, Beil. 41.
—, Geschichte der christlichen Kunst, fortgesetzt von Joseph Sauer. I, II, 1 u. 2. Freiburg 1895—1908.
Künstle, Karl, Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. u. X. Jh. und der neuentdeckte Gemäldecyklus zu Goldbach bei Überlingen. Freiburg 1906.
Labarte, Histoire des arts industriels. 3 Bände. Paris ²1872—75.
Lehnert, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Vor allem Bd. I cap. VII—X, S. 217—324. Berlin (1907).
Leitschuh, F. F., Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.

Linas, Les crucifix champlevés . . . et les croix émaillées. Revue de l'art chrét. XXVIII, 1885, S. 453.

Lotz, W., Kunsttopographie Deutschlands. Cassel 1862—63

Lübke, Wilhelm, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

Ludorff, A., Die Kunst- und Baudenkmäler von Westfalen. Münster, seit 1893.

Mantuani, Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei. Straßburg 1900.

Maskell, W., A description of the ivories, ancient and mediaeval in the South Kensington Museum. London 1872.

Matthäi, Adelbert, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig 1901.
[Enthält allgemeines über d. Kruzifixus.]

Molinier, Emile, L'Emaillerie. Paris 1891.

—, Musée nationale du Louvre, Catalogue des Ivoires. Paris 1896.

—, Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie. Bd. I Ivoires Paris (1896). Bd. IV Orfèvrerie religieuse et civile (première partie). (o. J.)

Münz, Archäologische Bemerkungen über das Kreuz, das Monogramm Christi, die altchristlichen Symbole, das Cruzifix. Nassauer Annalen VIII, 1866, S. 347.

Neumann, W. A., Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891.

Nordhoff, J. P., Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen. Bonn 1873.

—, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Kreise Hamm und Warendorf. Münster 1880 u. 1886.

Otte, Heinrich, Zur Staurologie und zur Ikonographie des Kruzifixus. JprK., VI. 1885, S. 164.

— und aus'm Weerth, Zur Ikonographie des Kruzifixus. BJ. XLIV, XLV, 1868, S. 195.

Otte, und Wernicke, Handbuch der mittelalterlichen Kunstarchäologie. 2 Bände. Leipzig, 5. Aufl. 1883/4.

Palustre, Léon und A. Barbier de Montault, Le Trésor de Trêves. Paris (o. J.)

Piper, Ferdinand, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847—51.

Reil, Johannes, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Leipzig 1904.

Reiners, Heribert, Kölner Kirchen. Köln 1911.

Renard, Edmund, Köln. „Berühmte Kunststätten" Nr. 38. Leipzig 1907.

Reusens, E., Eléments d'archéologie chrétienne. 2 Bde. 1. Aufl. Louvain 1871. 2. Aufl. Aix la Chapelle 1885.

Riehl, Berthold, Die bayrische Kleinplastik der frühromanischen Periode. Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns. II. München 1894.

—, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. — Abhandlungen der kgl. bayr. Akad. der Wissenschaften, Band XXIII, S. 26. München 1906.

Rupin, Ernest, L'Oeuvre de Limoges. Paris 1890.

de Saint Laurent, Grimouard, Iconographie de la Croix et du Crucifix. Annales arch. XXVI, 1869, S. 5, 137, 213, 357.

Sauerland und Haseloff, Der Psalter Erzbischofs Egbert von Trier. 2 Bände. Trier 1901.

Schäfer, G., Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des großherz. Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872.

Schmid, Wolfgang, M., Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000. München 1893.

—, Zur Geschichte der karolingischen Plastik. Rep. XXIII, 1900, S. 197.

Schmitz, Hermann, Die mittelalterliche Malerei in Soest. — Beiträge zur westfäl. Kunstgesch., herausgegeben von Ehrenberg, Heft 3. Münster 1906.

Schnaase, Carl, Geschichte der bildenden Künste. Bd. 3 u. 4. Düsseldorf ²1869–71.

Schneider, Friedrich, Zur Kreuzeskunde. Correspondenzblatt des Gesamtvereins 1875, S. 45.

—, Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse au Musée de Darmstadt. Revue de l'art chrét. XXXI, 1888, S. 430.

Schnürer, Gustav, Die Kümmernisbilder als Kopien des Volto Santo von Lucca. — Erweiterter Vortrag, gehalten in der historischen Sektion der Görres-Gesellsch. zu Coblenz 1901.

— Die Kümmernisbilder. — Jahresbericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins. Jhrgg. VII, 1903.

—, Der Kultus des Volto santo und der hl. Wilgefortis in Freiburg. Freib. Gesch. Blätter IX, S. 74.

—, Die Kümmernis- und Volto santo-Bilder in der Schweiz. Sonderabdruck aus Freib. Gesch. Bl. X.

Schönermark, Gustav, Die Bedeutung des Fußbrettes am Kreuze Christi. Z. chr. K. III, 1890, Sp. 121,
„ „ „ XX, 1907, Sp. 77.

—, Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen. Z. chr. K. XIX, 1906, Sp. 97.

—, Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Straßburg 1908.

Semper, Hans, Über rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. und XII. Jhs. Z. chr. K. IX, 1896, Nr. 9.

La collection Spitzer, Bd. I. Elfenbeinarbeiten (Text von Alfred Darcel) und kirchliche Goldschmiedearbeiten (Text von Léon Palustre). Beschreibung der Gegenstände von Emile Molinier. Paris 1890.

Springer, Ikonographische Studien. Sonderabdruck aus MdCC. Wien 1860.

Stockbauer, J., Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870.

Stockes, Mary, Early Christian Art in Ireland. London 1887.

Stuhlfauth, G., Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg und Leipzig 1896.

Swarzenski, Georg, Regensburger Buchmalerei. — Denkmäler der Süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters Bd. 1. Leipzig 1901.

—, Die karolingische Malerei und Plastik in Reims. JprK. XXIII, 1902, S. 81.

—, Reichenauer Malerei und Ornamentik. Rep. XXVI, 1903, S. 389, 476.

Tikkanen, J. J., Die Psalterillustration im Mittelalter. 3 Bände. Leipzig 1895—1900.

Twining, Louisa, Symbols and Emblems of early and mediaeval christian art. London 1852.

Marquet de Vasselot, J. J., Catalogue raisonné de la Collection Martin le Roy. 5 Bände. Paris 1906.

Böge, Wilhelm, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zs., Erg.-Heft VII. Trier 1891.

—, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßburg 1894.

—, Ein deutscher Schnitzer des X. Jhrs. JprK. XX, 1899, S. 117.

—, Kgl. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der chr. Epochen: Die Elfenbeinbildwerke. 2. Aufl. Berlin 1900.

Weber, Paul, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894.

aus'm Weerth, Ernst, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. 3 Tafel —, 3 Textbände. Leipzig 1857—60.

—, Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII., Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus. Bonn 1866.

Weizsäcker, Heinrich, Die mittelalterlichen Elfenbeinskulpturen in der Stadtbibliothek (zu Frankfurt a. M.), in: Ebrard, Die Stadtbibl. zu Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1896.

Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen. Leipzig 1874.
Westwood, J. O., A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensingston Museum. London 1876.
Wiegand, Johannes, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina. Trier 1900.
Witte, Fritz, Sammlung Schnütgen-Köln. Düsseldorf 2. Aufl. 1911.
Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. II. Leipzig und Wien 1905.
Worsaae, J. J. A., Nordiske Oldsager i det Koneglige Museum i Kjøbenhavn. Kjøbenhavn 1859.
Wüscher-Becchi, E., Der große Gott von Schaffhausen und der Volto santo von Lucca.
Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1900, S. 116.
—, Der Kruzifixus in der Tunica manicata.
Röm. Quart.-Schrift. XV, 1901, S. 201 ff.
—, Der Volto santo und St. Wilgefortis.
Cosmus cattol. 1901 März und Juni.
Wyatt, M. Digby, Notices of sculpture in ivory, consisting of a lecture on the history, methods, and chief productions of the art, delivered at the first annual general meeting of the Arundel Society, on the 29th June 1855.
London 1856.
Zestermann, A. Chr. A., Die bildliche Darstellung des Kreuzes und der Kreuzigung Christi. — Schulprogramm.
Leipzig 1867/8.
Zöckler, Das Kreuz Christi. Gütersloh 1875.

Einleitung.

Die Kreuzigungsdarstellung in der karolingisch-ottonischen Elfenbeinschnitzerei und ihre Nachwirkung.

Die niederrheinische Elfenbeinbildnerei der romanischen Zeit steht in ihren Anfängen in formaler und inhaltlicher Hinsicht mit der ottonischen und über diese hinaus mit der karolingischen Kunst in Beziehung. Und gerade die Kreuzigungsdarstellung mit ihrer reichen ikonographischen Ausstattung geht in wesentlichen Dingen auf die karolingische Zeit zurück. In der Bildnerei bot in jener Zeit, soweit uns bekannt, vor allem das Elfenbein die Möglichkeit, figurenreiche Scenen auf kleinem Raum zu vereinigen[1]). Wir finden daher

1) Steinarbeiten der romanischen Zeit sind am Niederrhein selten, eine Kreuzigungsdarstellung kommt nicht vor. Aus der karolingischen Zeit sind uns keine Holzarbeiten überkommen, aus der romanischen fast nur freibildnerische Werke. Mir ist nur ein kleineres Holzrelief bekannt, früher in Mettlach, Kr. Merzig, Reg.-Bez. Trier, jetzt im K. F. M. Das Relief zeigt eine Darstellung der Kreuzabnahme. Von großen Holzarbeiten ist am Niederrhein nur noch die Tür der Kirche Maria auf dem Kapitol zu Köln erhalten (s. unten).

die umfangreichsten Darstellungen der Kreuzigung bereits in der karolingischen Elfenbeinbildnerei. Da zum Verständnis der Ikonographie der Kreuzigung in der romanischen Bildnerei die Kenntnis der karolingischen Darstellungen die Voraussetzung ist, müssen wir zuerst einen kurzen Überblick über diese zu gewinnen suchen[2]).

2) Das Hauptwerk über die Elfenbeinbildnerei ist noch immer Westwood, A descriptive catalogue. Da Westwood aber fast nur die im S. K. M. im Abguß befindlichen Werke behandelt und das dort fehlende Material wenig berücksichtigt, ist seine Arbeit, abgesehen von den nicht immer zuverlässigen Ansetzungen, durchaus nicht lückenlos. Auch die Vorrede William Maskells zu A description of the ivories . . . in the S. K. M., ist nicht frei von Einseitigkeiten. Von deutschen Gelehrten hat im Zusammenhang nur Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 1—21 über mittelalterliche Elfenbeine, allerdings sehr knapp, gehandelt Was Schäfer in seinen „Denkmälern der Elfenbeinplastik im Großherz. Museum zu Darmstadt" an allgemeinem Material bringt, ist nur gering. Von neueren Arbeiten wäre höchstens zu nennen: A. M. Cust, The ivory workers, der aber kein lückenloses Material bietet und auch in den Ansetzungen mit Vorsicht zu verwenden ist. So sind wir, bis der Thesaurus Adolf Goldschmidts erscheint, auf Untersuchungen über Einzelgruppen angewiesen. Da aber diese Arbeiten meist den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang vermissen lassen, sind sie in ihren zeitlichen Ansetzungen nicht immer einwandfrei. Bei der jeweiligen Besprechung der Stücke wird auf diese Einzelarbeiten, an denen sich Clemen, Creutz, O. v. Falke, Goldschmidt, Haseloff, Kleinschmtdt, Semper, Swarzenski, Voege u. a. beteiligt haben, zurückzukommen sein.

Die Hauptschulen der karolingischen Bildnerei, vornehmlich der Elfenbeinschnitzerei haben wir in Reims und Metz zu suchen. Nachdem Goldschmidt bereits die reichste Bilderhandschrift der karolingischen Zeit, den Utrechtpsalter, auf Reims lokalisiert hatte[1]), gelang es, auch weitere Bilderhandschriften und verschiedene hervorragende bildnerische Werke der Reimser Schule zuzuweisen[2]).

1) Vgl. Goldschmidt, Rep. XV, 1892, S. 156, dazu auch Gräven, Rep. XXI, 1898, S. 28.

2) Vgl. die in manchen Punkten etwas unklare Untersuchung von W. M. Schmid, Eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000, ders., Rep. XXIII, 1900, S. 197. Ferner: Swarzenski, JprK. XXIII, 1902, S. 81, ders. Regensburger Buchmalerei, S. 29 ff., Creutz, KgeM. S. 90 ff. Die Hauptwerke der Reimser Goldschmiedekunst sind der Codex aureus in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Clm. 14000, Cim. 55), aus dem Jahre 870 (Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 29, Labarte, Hist. des arts ind. I, Tf. XXIX, v. Falke, in LJGdK. I, S. 224, Abb. 185, Creutz, KgeM., S. 89, Fig. 79 u. 80), das Arnulfsciborium in der Reichen Kapelle zu München, 893 dem Kloster St. Emmeran in Regensburg geschenkt (Labarte, a. a. O. I, S. 375, Molinier, Orfèvrerie, S. 94, Abb. S. 93, Creutz, a. a. O. S. 95, Fig. 82), der Paliotto von St. Ambrogio zu Mailand, unter Erzbischof Angilbert II, 824—866, von WOLVINIVS MAGISTER PHABER gefertigt (Reusens, Elém. d'arch. chrét., 1. Aufl. I, S. 389, 2. Aufl., I. S. 424, Fig. 474, Swarzenski, a. a. O. S. 30, Anm, Molinier, a. a. O. S. 81, Tf. II, Labarte, a. a. O. I, S. 357, v. Falke, in LJGdK. I, S. 222 u. Taf., Creutz, a. a. O. S. 84, Fig. 75 u 76, Konda-

Von den zahlreichen, stilistisch wie ikonographisch interessanten Elfenbeinarbeiten des Reimser Ateliers sei hier vor allem auf zwei aufmerksam gemacht. Einmal auf die Kreuzigungstafel auf einem Buchdeckel der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cim. 57)[1]) und eine Platte im Weimarer Museum mit Himmelfahrt und Thomasscene[2]). Der Stil entspricht durchaus der sonstigen Reimser Kunstübung in den aufgeregten Bewegungen, den flatternden Gewändern, den großen Extremitäten — die Hände flach vorgestreckt — und den Kopftypen. Auch in den Ornamenten liegen die Beziehungen klar zu Tage.

Von Reims aus hat die bedeutendste Elfenbeinschnitzschule der karolingischen Zeit, ja vielleicht des Mittelalters: Metz, reiche Befruchtung erfahren. Freilich läßt sich die Lokalisierung der Werke dieser Gruppe auf Metz nicht unbedingt sicher beweisen, obwohl an dem Schulzusammenhang der Arbeiten an sich nicht gezweifelt werden kann. Wir besitzen aber kein tatsäch-

---

kow, Gesch. und Denkmäler des byzant. Emails, farb. Tf. 23) und Buchdeckel eines Lindauer Evangeliars mit einer Darstellung des Kruzifixus auf der Rückseite (erstmalig veröffentlicht von Swarzenski, JprK. XXIII, 1902, S. 92, Abb. S. 95).

1) Vgl. hierüber Voege, Westd. Zs., Erg.-H. VII, 1891 und die S. 112 angegebene Literatur. Ferner Weber, Geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst S. 22, Tf. IV, Molinier, Ivoires, S. 134.

2) Erstmalig veröffentlicht von Swarzenski, JprK. XXIII, 1902, S. 91, Abb. 6.

liches Material, das mit Bestimmtheit die Annahme einer Metzer Schule zuließe. Die Merkmale jedoch, die dorthin weisen, sind so zahlreich, daß mit einiger Sicherheit von einer „Metzer Schule" gesprochen werden kann. Eine Reihe von Hss., die sich jetzt meist in Paris befinden, stammt aus Metz, zwei Codices enthalten Hinweise auf Metzer Bischöfe. Eine zusammenfassende Darstellung der Metzer Elfenbeine steht leider immer noch aus. Da die zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen für unsere Untersuchung von der größten Bedeutung sind, müssen wir uns kurz mit ihnen befassen. Auf eine erschöpfende Zusammenstellung des Materials kommt es naturgemäß für unsere Zwecke nicht an[1]).

1) Der erste Versuch einer Lokalisierung unter Beibringung der Hauptwerke in Abbildungen von Charles Abel, Recherches sur d'ancienns ivoires sculptés de la cathédrale de Metz, in „Mém. de la société d'arch. et d'hist. de la Moselle", X 1868, S. 207. 1870 betonte auch Stengel, zusammen mit v. Quast die Möglichkeit der Lokalisierung auf Metz (Correspondenzblatt des Gesamtvereins, XVIII, 1870, S. 83, und Anm.). Die Hauptwerke stellte dann Kraus in guten Abbildungen zusammen (Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen III, 1889, S. 568 ff.). Eine bewußte Lokalisierung auf Metz unter Hinzufügung neuer Denkmäler gab Clemen, B. J. LXXXXII, 1892, S. 125. Weber führte 1894 die Kreuzigungstafeln mit zahlreichen anderen auf (Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst, S. 21). Vgl. auch Weizsäcker in Ebrard, Die Stadtbibl. zu Frankfurt a/M., S. 174. Die besten Abbildungen der wichtigsten Tafeln bei Hausmann, Elsaß-Lothr. Kunstdenkm. II, Tf. 54—60. Vgl. ferner Swarzenski, JprK. XXIII, 1902, S. 98 ff.

Es seien hier vor allem zwei Codices in der Pariser Nationalbibliothek erwähnt, die beide aus Metz stammen: Cod. lat 9383[1]) und 9453[2]). Diesen beiden Werken steht nahe eine Tafel im Schatze der Kirche St. Croix von Gannat (Dep. Allier)[3]), die ihrerseits wieder Beziehungen zu einem Elfenbein in der Sammlung Fauquez zu Tournay[4]) und einem zweiten im SKM. (250—67)[5]) aufweist. Als letztes Werk dieser stilistisch und ikonographisch zusammengehörenden Arbeiten sei die Tafel des Adalbero im städtischen Museum zu Metz erwähnt[6]). Ob in dem Adalbero, dessen Brustbild am

1) Vgl. Cahier et Martin, Mél. d'arch. II, 1851, Tf. V, Abel, a. a. O. S. 230, Westwood, Nr. 249, Fleury, La messe, VI, Tf. 463, Labarte, a. a. O. I, S. 119, Kraus, a. a. O. III, S. 571, Fig. 117, Voege, Westd. Zs., Erg.-H. VII, 1891, S. 118, Anm. 3, Weber, a. a. O. S. 22, Abb., Hausmann, a. a. O. Tf. 56, Molinier, Ivoires, S. 138, Abb.

2) Westwood, Nr. 251, Kraus, a. a. O. III, S. 579, Weber, a. a. O. S. 21, Hausmann, a. a. O. Tf. 55 (links).

3) Abb. bei Cahier, Nouv. mél. II, 1874, Tf. VII, Abel, a. a. O. S. 239, G. Callier, Couverture d'évangeliaire en ivoire sculpté, Rev. de l'art chrét. XXVI, 1883, S. 180 (vgl. dazu ebendort S. 550), Weber, a. a. O. S. 21.

4) Reusens, Elém. d'arch. 2. Aufl. I, S. 545, Fig. 588, Weber, S. 21.

5) Westwood, Nr. 252, Maskell, a. a. O. S. 98, Weber, S. 21.

6) Westwood, S. 422, Kraus, S. 580, Fig. 119, Stengel, Correspondenzblatt des Gesamtvereins XVIII, 1870, Nr. 11, S. 83, Clemen, a. a. O. S. 126, Weber, S. 22, Kataloge Düsseldorf 1880, Nr. 1006, S. 253, Düsseldorf 1902, Nr. 29. Beste Abb. bei Hausmann, Tf. 54 (rechts).

Schaft einer antiken Säule (Umschrift; ADALBERO CRUCIS X DNI SERVVS) angebracht ist, der erste Bischof dieses Namens (929—964) in Metz zu sehen ist, wie Clemen und Kraus meinen, ist nicht unbedingt sicher; es kommt noch im X. Jahrhundert ein zweiter Bischof Adalbero vor.

Zum Schlusse sei noch eine Tafel der Pariser Nationalbibliothek erwähnt, Cod. lat. 9388 (Evangeliar Ludwig des Frommen), die einen etwas anderen, strengeren Charakter zeigt, unzweifelhaft aber der gleichen Gruppe angehört[1]).

Das charakteristische Kennzeichen der Werke dieser Schule sind vor allem die Kopftypen. Die Köpfe sind groß, zeigen etwas plumpgebildete Nasen, leicht quellende Augen und kurz abgesetzte, krause oder gelockte Haare. Der Gesichtsausdruck ist oft derb, drückt aber häufig innerliche Gedankenarbeit aus[2]). Besonders bei den Frauen tritt uns fast bei allen Darstellungen der gleiche Kopftypus entgegen[3]). Die Extremitäten sind meist etwas zu groß, aber in den

1) Hausmann, a. a. O. Tf. 57, Labarte, a. a. O. 2. Aufl. I, Tf. IV, S. 31, Kraus, a. a. O. III, Tf. XVI, S. 574, Cust, The ivory workers, S. 55, Fig. 11.

2) Vgl. z. B. die Evangelisten auf Cod. 9383.

3) Man vgl. z. B. die erste der Frauen am Grabe auf dem zweiten Felde von Cod. 9390 in Paris (Hausmann Tf. 54 links) mit der Maria auf Cod. 9383 und verschiedenen Frauen auf Cod. 9453.

Bewegungen, besonders bei den häufig vorgestreckten Händen[1]) von großer Natürlichkeit. Die Gewänder sind in lebhaften, fast unruhigen Falten gehalten und fallen an den Enden in starken Zacken herab. Besonders charakteristisch für die Schule ist die Größenwertung. Christus ragt immer machtvoll über die andern Figuren hervor. Andererseits stehen Longinus und Stephaton meist als sehr kleine Figürchen unter dem Kreuze. Die Raumfüllung ist im allgemeinen recht geschickt. Beachtenswert dürfte auch das offensichtlich hervortretende Bemühen sein, die einzelnen Gruppen und Figuren zu einander in Beziehung zu setzen. Dieses Moment, das sich beispielsweise in den aufwärts gerichteten Köpfen der Auferstehenden, der Tellus und des Ozeanus zum Kreuze hin ausspricht, müßte meines Erachtens noch mehr bei der Deutung der umstrittenen Figur auf Cod. 9383 herangezogen werden[2]). Stets herrscht auf den Platten strenge Symmetrie, die aber nicht ermüdend wirkt, da der Einzelfigur wiederum kleine persönliche Züge verliehen sind. Ganz besonders gerne beschäftigen sich die Meister der Schule mit den Evangelisten und ihren Symbolen. So zeugt besonders deren Darstellung auf Cod. 9383 von köstlicher Naivität und auch künstlerischem

1) Das Vorstrecken der Hände dürfte auf Reimser Tradition zurückgehen.

2) Vgl. Weber, a. a. O. S. 24 ff., besonders S. 30 und die dort angegebene Literatur.

Raumgefühl. Die herabschwebenden Symbole inspirieren gleichsam den Text den Evangelisten[1]). Auf dem Elfenbein des Adalbero in Metz sitzen die Evangelisten in einer Reihe unter dem Kreuz, aber anstatt menschlicher Köpfe tragen sie die ihrer Symbole, eine Wunderlichkeit, die noch einige Male zu verzeichnen ist.

Die Andeutung des Erdreiches in wulst- oder wolkenartiger Bildung kommt vereinzelt vor. Die unterste Figurenreihe steht aber stets unmittelbar auf der Ornamentleiste[2]).

Von besonderem Interesse ist die Kreuzigung auf Cod. 9388. Das Elfenbein zeigt in drei Feldern von oben nach unten den Judaskuß und die Gefangennahme, dann die Verleugnung Petri und Christus vor Pilatus, endlich die Kreuzigung. In der untersten Scene spricht sich ein den Werken der Schule sonst fremder, fast herber Naturalismus aus. Einmal sind die Erdbodenerhöhungen, auf denen sich Maria und Johannes befinden, beachtens-

1) Das Diktieren des Textes durch die Symbole kehrt in so augenfälliger Weise meines Wissens nur noch auf dem Buchdeckel in Berlin, Nr. 38, früher Sammlung Becker, Frankfurt a/M. wieder. Abb. JprK. XX, 1899, S. 118 und bei Boege, Elfenbeinwerke, Nr. 38.

2) Beda Kleinschmidt meint, die Andeutung des Erdbodens sei in der Metzer Schule nicht üblich, die Figuren ständen vielmehr unmittelbar auf dem Blatt- oder Rankenwerk (Z. chr. K. XXII, 1909, Sp. 3.) Das trifft nicht zu. Typisch ist die Erdbildung freilich nicht.

wert[1]). Vor allem interessieren aber die Schächer. Sie sind völlig nackt dargestellt[2]) und hängen an naturwahr gebildeten Bäumen. Sogenannte Baumkreuze kommen wohl einige Male vor[3]), dann sind aber die Balken nur als unbehauene Stämme charakterisiert. Niemals sind mir sonst verästelte Bäume als Kreuze begegnet, die, rein künstlerisch betrachtet, die Darstellung ungemein beleben und das Furchtbare noch härter herausarbeiten. Dieser Tafel steht die auf Cod. 9393 am nächsten. Auch hier zeigt sich ein fast beängstigender Naturalismus in der Darstellung des Kindermordes. Die Kriegsknechte haben die Kinder an den Füßen gepackt, um sie im nächsten Augenblick am Boden zu zerschmettern. Und die Mütter wälzen sich in wildem Schmerz auf den Knieen[4]).

Die Einwirkungen der Metzer Werke auf die folgende Zeit sind sehr stark gewesen. Doch lassen sie sich

---

1) Eine gleiche Darstellung auf einer Miniatur des Drogosakramentars, das der Metzer Schule angehört. (Abb. bei Cahier, Nouv. mél. II, 1874, S. 125). Auch der Körper Christi auf der Miniatur ist dem elfenbeinernen auf Cod. 9388 verwandt.

2) Völlig nackte Darstellungen der Schächer sind mir sonst nicht bekannt.

3) Z. B. auf einer Platte in Liverpool, abgebildet bei Bode, Gesch. d. deutschen Plastik, S. 18.

4) Eine ähnliche aber ungeschicktere Darstellung (byzantinisch) im S. K. M. Vgl. Maskell, p. 137, Abb. b. Gräven, Elfenbeinwerke I, Nr. 68.

bei den von uns zu behandelnden Werken mehr in ikonographischer und inhaltlicher Beziehung feststellen. Stilistisch dürften nur bei den ersten Werken der ersten und zweiten Gruppe (Nr. 40/41 in Berlin und die Tafel in Essen) einige Merkmale zu finden sein. Bei anderen Werken des X. und vom Anfang des XI. Jhs., die nicht den von uns behandelten niederrheinischen Schulen angehören, sind aber deutliche stilistische Beziehungen zu verzeichnen. Vor allem sehen wir diese bei einer Darstellung der Kreuzigung auf dem Kamm des hl. Heribert im K. G. M. zu Köln[1]). Ebenso stehen ein Weihwasserkessel, ehemals in Kranenburg[2]), und eine Pyxide, jetzt im Kölner Domschatz[3]), die beide Kreuzigungsdarstellungen tragen, in allerdings bereits abgeflachten Beziehungen zu Metz.

---

1) Vgl. Bock, Das hl. Köln, Tf. XLIII, Nr. 121 (Die Abb. ist z. T. rekonstruiert), Cahier, Nouv. mél. II, S. 66, Abb. S. 67, Lübke, Deutsche Kunst, S. 103, Fig. 96, Kraus, Gesch. der chr. Kunst II, 1, S. 37, Abb., Kleinschmidt, Z. chr. K. XX, 1907, Sp. 35, Renard, Köln, S. 35, Fig. 28, Kataloge Köln 1876, Nr. 1369, S. 143, Düsseldorf 1880, Nr. 996, S. 251.

2) aus'm Weerth, BJ. LVIII, 1858, S. 171, Tf. IX, Clemen, KD. I, 4, S. 130, Abb. S. 131, Katalog Düsseldorf, 1902, S. 44, Nr. 337. Der Kessel ist im vorigen Jahre auf betrügerische Weise aufgekauft und soll sich jetzt in Amerika befinden.

3) Abb. bei Creutz, Z. chr. K. XXI, 1908, Sp. 207, Abb. 6. Die Pyxide stammt aus Buschhofen, Kreis Rheinbach.

Die selbstständige Elfenbeinschnitzerei der ottonischen Zeit hat auf die Werke des XI. und XII. Jhs. keine festzustellenden Einwirkungen ausgeübt, wenn auch gewisse Einschläge der ottonischen Kunstübung selbst nicht zu leugnen sind. Es sei daher nur kurz auf die wichtigste Gruppe hingewiesen, die als „Trier-Echternacher" geführt wird. Die Hauptwerke hat Voege zusammengestellt[1]). Als weitere Werke kommen in Betracht der elfenbeinerne Korpus des Egbertkreuzes zu Maestricht[2]) und eine noch nicht publizierte Tafel der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. (Clm. 21586, Cim. 152)[3]), die besonders der von Voege der Gruppe zugewiesenen Tafel des Earl of Crawford nahe steht.

---

1) JprK. XX, 1899, S. 117.

2) Bock und Willemsen, Der materliche Kunst- und Rel.-Schatz zu Maestricht, S. 34, Fig. 9, Reusens Elém. d'arch., 2. Aufl. I, S. 469, Fig. 517, Willemsen, Het heiligdom van St. Servaes te Maestricht, S. 16, Bock, Byzant. Zellenschmelze, S. 312, Abb. S. 313, Clemen, Die rhein. u. d. westf. Kunst, S. 20, v. Falke, DS. S. 5, Abb. 2, ders. in LZGdK. I, S. 230, Creutz, KgeM. S. 108. Auf den Abbildungen bei Bock, Willemsen, Reusens, v. Falke sind die fehlenden Beine rekonstruiert.

3) Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 55, Anm. Vgl. auch Riehl, in Forschungen zur Kultur- und Literaturgesch. Bayerns, II, 1894, S. 26. — Der Codex stammt aus dem oberbayrischen Kloster Weihenstephan. Phot. von Riehn und Tietze-München.

Die merkwürdig realistische Auffassung, die sich in diesen Werken ausspricht, läßt sich nicht durch vorangehende Arbeiten erklären. Auch für die folgende Zeit kann man keine Beeinflußung, die von diesen Werken ausgegangen sein könnte, feststellen. Für die Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung sind aber die vier Kreuzigungen der Gruppe von Bedeutung.

Erstes Kapitel.

Erste Gruppe. Elfenbeine in Berlin, Tongern und Brüssel.

Wir beginnen unsere Untersuchung mit einem Elfenbeindiptychon, das sich jetzt im Berliner K. F. M. befindet und das unter anderen Darstellungen eine Kreuzigungsgruppe enthält. Das Diptychon steht, wie weiter unten nachgewiesen wird, in Beziehung zu einer Kreuzigungstafel der Notredame-Kirche zu Tongern.

Berlin, K. F. M., Elfenbeindiptychon Nr. 40/41. Literatur, Voege, Elfenbeinbildwerke Tf. 14, Text S. 27 wo weitere Literatur angegeben ist.

Jede der Tafeln ist 11,3 cm hoch, 8,2 cm breit. Auf beiden Platten sind jedes Mal sechs Darstellungen in drei Reihen ohne Trennungsleisten übereinander angebracht. Auf der rechten Platte (Nr. 41) sind die Scenen von unten nach oben folgendermaßen angeordnet: Einzug in Jerusalem, Fußwaschung[1]), Kreuzigung, Frauen am Grabe

1) In der die Schale haltenden Person vermag ich nicht einen Diener zu sehen, wie Voege meint. Bei der Fußwaschung sind alle zwölf Jünger zugegen. Wenn jener ein Diener wäre, der weder im biblischen Text noch in der Tradition überliefert ist, wo wäre dann der zwölfte?

und schlafende Kriegsknechte, Christus in der Vorhölle, Himmelfahrt[1]). Die linke Tafel (Nr. 40) erhält folgende Darstellungen von oben nach unten: Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung, Darstellung im Tempel, Taufe.

Die Kreuzigung. Christus, in ein langes, ärmeliges, sich dem Körper anschmiegendes Gewand gehüllt, hängt mit nach links gewendetem Kopf ohne alle Nägel an einem einfachen Kreuze. Das Haar ist schlicht um den Kopf gelegt, eine Strähne fällt auf die linke Schulter. Über den Ausdruck des Gesichts läßt sich, da es stark abgewetzt ist, nichts aussagen. Die Arme sind leicht nach oben gerichtet, die Hände liegen offen auf. Der Unterkörper ist in der Hüfte wenig nach rechts geschwungen, die Füße ruhen neben einander. Unter Christus eine drachenförmige Schlange, über ihm die Hand Gottes mit dem Kronreif.

Links vom Kreuz Longinus (Kopf weggebrochen), im Profil nach rechts in Schrittstellung. Die Lanze ist nach der Achselhöhle Christi gerichtet. Rechts

1) Ob die beiden in den Wolken befindlichen Tafeln mit Voege als geöffnete Himmelstüren zu deuten sind, erscheint mir sehr fraglich. Die gleiche Darstellung in Essen enthält Schriftzüge (Gesetzestafeln?). Helbig, Les arts plastiques, S. 19 schwankt zwischen „les tables de la loi“ und „les livres des prophéties.“

Stephaton in Rückenansicht nach rechts, den Kopf Christus zugewendet. Der große, kelchartig geformte Schwamm befindet sich über der Brust Christi, die Stange ist größtenteils weggebrochen. Neben ihm zur linken der urnenförmige Eimer. Zu äußerst links Maria, rechts Johannes, beide im Profil zum Kreuze. Maria hält die rechte Hand an der Brust, mit der linken preßt sie ein Gewandstück an das Gesicht. Johannes hat die rechte Hand unter das Kinn gelegt, mit der linken faßt er das Buch. Oberhalb der Kreuzbalken in Medaillons, weinend, die Personifikationen von Sol mit Strahlenkranz und Luna mit der Sichel.

Tongern, Notredamekirche. Elfenbeintafel, 18,4 cm hoch, 10,8 cm breit.

Literatur: Über die Literatur vgl. Weber, Geistl. Schauspiel und kirchliche Kunst, S. 20, Abb. bei Helbig, La sculpture et les arts plastiques, zweite Tafel hinter S. 16, ders. L'art mosan I, S. 25, Tf. hinter S. 16. (In beiden Werken Spiegelbild!) Vgl. auch Reusens, Elém. d'arch. chrét. 2. Aufl., I, Fig. 587.

Das Kreuz ist ringsherum von einem Kreuzblumenfries eingefaßt. Christus steht ohne jede Nagelung, mit leichter Schwingung nach links auf einem schlichten Pflock. Sein Kopf ist im Drei-

viertelprofil nach links gewandt, anscheinend bartlos. Die Haare sind in einzelnen Strähnen um den Kopf gelegt. Die Augen sind geöffnet. Von der stumpfen Nase zum Mund geht eine tiefe Linie. In leichter Schrägung steigen die Arme nach oben, die offenen Hände ruhen auf dem Einfassungsfries des Balkens. Trotz einiger Abplattung läßt der Oberkörper mit dem kräftigen Brustkasten gute anatomische Beobachtung erkennen. Der Bauch ist etwas vorgebaut. Der bis knapp zu den Knieen reichende Schurz wirft zwei lange Hauptfalten über den Oberschenkeln und zahlreiche Längs- und Schrägfalten. Die Beine ruhen neben einander, ebenso die verhältnismäßig kleinen Füße.

Links vom Kreuze steht die Ekklesia, im Profil nach rechts. Sie hält in ihrer rechten Hand die Fahne, deren Schaft auf dem Suppedaneum ruht, in der Linken einen Ast mit Blättern. Ihr gegenüber, auf der anderen Seite befindet sich die Synagoge, die dem Kreuze den Rücken zukehrt, sich aber mit dem Kopf nach Christus zurückwendet. In der einen Hand hält sie einen Palmzweig.

Hinter der Ekklesia steht Maria, einen Bausch ihres Gewandes nach dem Gesichte führend, auf der rechten Seite hinter der Synagoge Johannes, in scharfem Profil nach links, in der linken Hand das Buch, die rechte an die Wange gelegt.

Unter der wellenförmigen Erde, auf der das Kreuz und die Nebenfiguren stehen, sind in der Mitte in kleineren Maßen drei Auferstehende dargestellt. Der linke befindet sich noch halb in der flammenförmig gebildeten Erde, der mittlere (Rückenfigur) klettert mit nach oben gerichtetem Kopfe aus dem gemauerten Kastengrab und hält sich mit der rechten Hand an der oberen Erdschicht fest. Der letzte endlich ist bereits in gebückter Haltung seinem turmartigen Grabe entstiegen.

In den beiden unteren Ecken sind in etwas größeren Figuren links Tellus, weiblich, in der linken Hand einen großen Baum, in der rechten die an ihren Brüsten saugende Schlange haltend, rechts Ozeanus, mit Krebsscheren im Haar, in der rechten Hand einen Fisch haltend, angebracht. Unter ihm befindet sich ein liegender Krug, aus dem reiches Wasser quillt.

Auf dem Oberbalken des Kreuzes die Hand Gottes, unter ihr der Kronreif, der von zwei Engeln zu beiden Seiten gehalten wird. In den oberen Ecken Sol und Luna in dichten Wolken.

Die Randleiste der Platte ist schlicht profiliert.

Beide Schnitzwerke gehören zu einer größeren Gruppe von Elfenbeinarbeiten, die als Kölner oder Lütticher Schule geführt wird. Voege[1]) hat zuerst in einer deutlichen Veröffentlichung auf die Beziehungen hingewiesen, nachdem bereits Helbig[2]) und Molinier[3]) einige Werke zusammengestellt hatten. Als weitere Werke kommen in Betracht: ein Elfenbein in der Kathedrale zu Lüttich[4]), eines im Musée des antiquités zu Brüssel[5]) und eine Tafel im Priesterseminar zu Metz[6]). Um die beiden Arbeiten in Berlin und Tongern zeitlich zu bestimmen, wollen wir sie im Rahmen der anderen Arbeiten besprechen. Ein weiteres Werk, das Molinier und Voege dieser Gruppe zufügen, das Elfenbein auf dem Buchdeckel der Theophanu-Handschrift in Essen soll hier nicht behandelt werden, da es unsrer Überzeugung nach einer anderen Gruppe angehört, auf die weiter unten eingegangen wird.

Auch die Tafel in Brüssel enthält (nach der Beschreibung bei Helbig) eine Darstellung der Kreuzigung

---

1) Vgl. Voege, Elfenbeinbildwerke, Text S. 27.

2) Vgl. Jules Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, S. 16, derſ., L'art mosan I, S. 22.

3) Molinier, Ivoires, S. 139 und Anm. 2.

4) Helbig, a. a. O. Tf. 3.

5) Helbig, a. a. O. S. 18 ff., ohne Abb.

6) Kurzer Hinweis nach Adolf Goldschmidt bei Voege a. a. O. Soweit mir bekannt, noch nicht publiziert.

in dem mittleren Felde. Christus ist langgewandet (revêtu d'une longue tunique). Am oberen Kreuzbalken befindet sich die Hand Gottes mit Krone. Neben dem Kreuze stehen auch hier Maria und Johannes, Ekklesia und Synagoge (diese mit Palmzweig), Longinus und Stephaton. Unter dem Kreuze sind mehrere Auferstehende dargestellt. Auf dem unteren Felde ist die Geburt, auf dem oberen die Himmelfahrt Christi angebracht. In dieser Scene hält Christus (Rückenansicht) die Kreuzesstange, und oben befinden sich auch hier wie auf Nr. 41 in Berlin und auf der Essener Platte die beiden Tafeln. Eine Abbildung des Werkes war mir leider nicht zugänglich, doch scheint es nach der Beschreibung bei Helbig, dem Essener, abgesehen von der Gewandung Christi, sehr verwandt.

Ein charakteristisches Kennzeichen dieser Gruppe ist der Kopftypus. Er kehrt bei allen Stücken in der gleichen auffälligen Bildung wieder. Der Kopf ist verhältnismäßig lang und oval gebildet; die Haare legen sich bei den Frauen flachsartig, breit, ohne Lockung um das Haupt und fallen offen herab, bei den Männern sind sie in einigen Strähnen um den Kopf geschlungen. Die Nase ist stets gebogen, die Augen zeigen regelmäßig eine ungewöhnlich große Bildung und haben einen verschwommenen und stumpfen Ausdruck. Weiter ist charakteristisch die ausgesprochene Vorliebe für die Stellung der Gestalten und namentlich der Köpfe im

scharfen Profil, wo dieses nicht möglich (Abendmahl, Kreuzigung), sehen wir auch Dreiviertelprofile. Eine völlige en face-Stellung kommt auf keiner Tafel vor. Hingegen gibt die Schule völlige Rückendarstellungen ohne zurückgedrehten Kopf (der mittlere Auferstehende in Tongern; der Christus der Himmelfahrt auf Nr. 41 in Berlin.) Eine Größenwertung kommt bei den Werken der Gruppe im allgemeinen nicht vor, nur die Auferstehenden in Tongern sind — wohl aus Gründen des Raumes — in geringerem Format gegeben.

Für die Bestimmung der Entstehungszeit und für die Lokalisierung von großem Wert ist es, daß die Elfenbeine dieser Gruppe in einigen stilistischen Beziehungen zu einem Werk stehen, das sich noch jetzt in Köln befindet und seiner Größe wegen schwerlich importiert sein kann, der Holztüre der Kirche Maria auf dem Kapitol[1]). Die Beziehungen sind vornehmlich in den menschlichen

1) Die umfangreiche Literatur über die Tür ist zusammengestellt bei Clemen, KD. VII, 1, S. 233, Abb. der gesamten Tür auf Taf. XXI, der Kreuzigung Fig. 170, weiterer Einzelheiten Fig. 168 und 169. Eine gute Abb. auch bei Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst, Tafel hinter S. 2, ferner bei aus'm Weerth, KD. Tf. XL, bei Ditges, Z. chr. K. XV, 1902, Sp. 243/44, in der „Düsseldorfer Ausstellungswoche" 1902, S. 198 und bei Renard, Köln, Fig. 29. Eine kleinere Abb. im Katalog Düsseldorf 1902, Nr. 31. — In dem Literaturverzeichnis in Clemens KD. ist nachzutragen: Stockbauer, Kunstgesch. des Kreuzes, S. 272, Creutz, Z. chr. K. XXI, 1908. Sp. 230.

Figuren zu sehen. Man vergleiche daraufhin die verschiedenen Christusdarstellungen (Einzug in Jerusalem. Köln und Berlin; Heilung des Blindgeborenen, Köln und die Auferweckung des Jünglings von Nain, Lüttich; vgl. auch die Maria des Tempelgangs, Köln mit der Frau des Jairus und Maria bezw. Magdalena auf der Lazarusscene, Lüttich.) Auch einzelne Gruppen zeigen nah verwandte Züge, die wohl z. T. auf die Tradition zurückzuführen sind, aber doch auch persönliche Merkmale tragen (interessant zu vergleichen die drei Darstellungen des Einzuges auf dem Aachener Antependium[1]), der Kölner Tür und dem Berliner Elfenbein; vgl. auch die Geburtsscenen, Köln und Berlin).

Daneben sind aber auch wesentliche Unterschiede

---

1) Das Aachener Antependium, das um das Jahr 1000 entstanden ist, steht in interessanten Beziehungen zu der Kölner Tür. Die Beziehungen sind aber schwerlich auf einen unmittelbaren Zusammenhang (etwa durch die Werkstatt) zurückzuführen, sondern sind mittelbarer Natur und durch den Zeitstil zu erklären. Vgl. daraufhin besonders auch die Gethsemanescene und die Kreuzigungen, ferner die Tischtücher auf den Abendmahlsdarstellungen und die Christustypen. — Über das Antependium vgl. aus'm Weerth, KD. Tf. XXXIV, 1, Text II, S. 91, Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle S. 48, Fig. XXV, v. Falke in LZGdK. I, S. 231, Beissel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes Tf. VI (beste Abb.), ders., Aachenfahrt. S. 13, Creutz, Z. chr. K. XXI, 1908, Sp. 230, Abb. Sp. 232, ders. KgeM. S. 120, Fig. 102.

zwischen der Holztür und der Elfenbeingruppe festzustellen. So kommen bei der Kölner Tür z. B. auch en face-Stellungen (Maria auf dem Esel, Christus der Himmelfahrt) vor. Die Figuren und Gruppen in Köln zeigen eine viel größere Starrheit, die zu einem Teil durch das spröde Material bedingt ist. Aus diesem Grunde ist wohl auch das völlige Fehlen der Erd- und Wolkenbildung auf dem Kölner Stück zu erklären. Überhaupt herrscht auf der Kölner Tür ein ungleich strengerer Geist. Die einzelnen Darstellungen sind schroff von einander getrennt und in sich klarer angeordnet und nicht so stark mit Figuren vollgepackt wie auf den Elfenbeinen. Außer einer nicht zu leugnenden anderen Auffassung dürfte dieser wesentliche Unterschied von den Elfenbeinen wohl vornehmlich aus der Zweckbestimmung des Kölner Stückes zu erklären sein. Die verhältnismäßig kleinen Darstellungen auf den einzelnen Feldern mußten in den großen Linien auch für den nicht unmittelbar davor stehenden Beschauer klar heraustreten[1]) und verlangten daher eine gewisse rhytmische Stilisierung. Demgegenüber spricht sich in den Elfenbeinen ein freierer, manchmal fast naturalistischer Geist aus.

---

1) Der Zweck der mit zahlreichen Einzeldarstellungen geschmückten Türen im Mittelalter, von denen uns nur noch wenige erhalten sind, z. B. S. Sabina in Rom, Hildesheim, S. Zeno in Venedig, Korßunsche Tür in Moskau, Augsburg, Gurk, war bekanntlich der einer großen „Bilderbibel."

Die Tür von Maria auf dem Kapitol dürfte nach Ansicht der meisten Forscher in der zweiten Hälfte des XI. Jhs. entstanden sein[1]). Die Werke der Elfenbein-

1) Nur der neueste Bearbeiter des Gegenstands, Rathgens, entscheidet sich für die erste Hälfte des XII. Jhs. Seine Beweisgründe erscheinen jedoch keineswegs einleuchtend. So führt er u. a. an, daß „die Darstellung des Esels beim Einzuge keineswegs ungeschickt sei" und daß „der leicht geschwungene und sorgfältig modellierte Körper des Gekreuzigten weit entfernt sei von dem starren frühromanischen Kruzifixus." Demgegenüber ist zu bemerken, daß die figürlichen Darstellungen im allgemeinen von den aus der zweiten Hälfte des XI. Jhs. stammenden nicht abweichen. Im Gegenteil sie stimmen in den Proportionen, den Gesichtstypen, der Gewandbehandlung durchaus mit der nachottonischen Kunstübung überein. Auch die Interpretation der dargestellten Geschichten hält sich in den Grenzen der damaligen Zeit. Der Esel des Einzuges, der dem der Flucht nach Ägypten durchaus entspricht, ist nicht besser und nicht schlechter als der des Aachener Antependiums. (Man vgl. dem gegenüber die ungleich bessere Behandlung des Tierkörpers im XII. Jh., z. B. bei den Weisen aus dem Morgenlande am Wiener Kuppelreliquiar aus dem 3. Viertel des XII. Jhs.). Auch der Körper des Gekreuzigten steht nicht im Widerspruch mit anderen Kruzifixen des XI. Jhs. Sind die Kruzifixe in München (Cim. 152), auf der Tafel des Earl of Crawford, dem Lotharkreuze in Aachen, dem Erphokreuze in Münster, dem ersten Mathildenkreuze in Essen, dem Elfenbein Nr. 41 im Berliner K. F. M. u. a. etwa nicht leicht geschwungen und (wenigstens zum großen Teil) nicht sorgfältig modelliert? Als feststehender Satz kann überhaupt nicht von dem starren frühromanischen Kruzifixus gesprochen werden. — Auch die in der

gruppe hingegen müssen bereits in die erste Hälfte des XI. Jhs. angesetzt werden. Die breite, flächige Behandlung des Materials, die lebendig-naive, frische Erzählung erscheinen noch durchaus frei von der strengeren Auffassung der romanischen Zeit. Hierin — nicht in stilistischer Hinsicht — dürfen wir die Überlieferung aus der ottonischen und über diese hinaus aus der karolingischen Kunstübung (Metz) erblicken. Das Berliner

Tat vortrefflichen Ornamente können m. E. nicht für eine Ansetzung in das XII. Jh. ausschlaggebend sein. Clemen, Die rhein. und die westf. Kunst, S. 3, machte bereits darauf aufmerksam, daß die flachen, mit Flechtwerk überzogenen Bänder eine Dekoration zeigten, die eher für die Bronzetechnik als für die Holztechnik bestimmt zu sein scheine. Das Bandwerk mit den Knöpfen ist verwandt den Metallbändern mit eingesetzten Steinen, wie wir sie beispielsweise am Aachener Buchdeckel sehen. Im Ornamentalen haben alle Zeiten häufig hervorragendes geleistet und man kann m. Überzeugung nach dies Moment nur in zweiter Linie zur zeitlichen Bestimmung heranziehen. Das entscheidende muß stets die Gesamtauffassung des Kunstwerks und die Bestimmung seines Zweckes sein. Die figürliche Darstellung wandelt sich im Laufe eines Jahrhunderts und gerade in der romanischen Zeit, die manigfachen fremden Einflüssen unterworfen war, ganz erheblich, während des Ornamentale viel beharrlicher ist. Und diese beiden Momente dürften eine Ansetzung in das XII. Jh. nicht gestatten. Die Heranziehung der Tür in Gurk zum Vergleich dürfte weniger einleuchtend sein als z. B. die der Bernwardstür, der Tür von St. Zeno, der Korßunschen Tür in Moskau, die in künstlerischer Beziehung unserer Tür entschieden näher stehen.

Diptychon und die Lütticher Auferweckungstafel, die unter einander eng verwandt sind, dürften etwas früher anzusetzen sein, als die Tafel in Tongern, die im Schnitt bereits härter absetzt und in der Behandlung des Gegenstandes sich mehr der strengeren romanischen Auffassung nähert. Für den Entstehungsort der Elfenbeine geben uns die Beziehungen zu der Kölner Tür einen zwar durchaus nicht restlosen Beweis, aber doch einen Fingerzeig. Für Lüttich sprechen weit weniger Gründe. Man hat hierfür auf eine Verwandtschaft mit dem dortigen berühmten Taufbecken[1]) hingewiesen. Dieses ist aber erst im ersten Viertel des XII. Jhs. entstanden (1112) nnd in technischer wie stilistischer Hinsicht ungleich fortgeschrittener. Die Verwandtschaft ist wohl auch vornehmlich in den Vorwürfen zu suchen, die gemeinsame Züge aufweisen (vgl. besonders die Taufe Christi mit dem tuchhaltenden Engel auf dem Lütticher Taufbecken und Nr. 40 in Berlin). Diese Beziehungen dürften aber am ehesten durch die tradionelle Gestaltung derartiger Scenen erklärt werden. Von verwandten Zügen in den menschlichen Figuren, besonders den Köpfen, wie wir sie bei der Kölner Tür und den Elfenbeinen feststellen konnten, kann schwerlich die Rede sein.

---

1) Gute Abb. bei Helbig, La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège, Tf. VII u. VIII.

Für Köln spricht aber noch ein weiterer Grund. Zwei Elfenbeinschulen, die unter sich verwandt und aller Wahrscheinlichkeit nach in Köln selbst in Betrieb gewesen sind, stehen in wesensverwandten Beziehungen zu der ersten Gruppe. Sollten diese beiden Schulen tatsächlich in Köln, mindestens am Niederrhein ihren Sitz gehabt haben, so wäre damit auch die Lokalisierung der ersten Gruppe gegeben.

Zweites Kapitel.

Zweite Gruppe: Elfenbeine in Essen, London, Darmstadt und Köln (St. Maria Lyskirchen).

Wie bereits oben bemerkt wurde, haben Voege und Molinier in die eben behandelte Gruppe auch das Elfenbein auf dem Deckel der Essener Theophanuhs. einbezogen. Bestimmte Charakterzüge verweisen es aber in eine andere, der drei weitere Elfenbeine, die sämtlich Kreuzigungsdarstellungen enthalten, angehören.

Essen, Münsterschatz, Elfenbein auf dem Deckel der Theophanuhandschrift.

Literatur: Clemen, KD. II, 3, S. 46, Tf. I, 2 mit Literaturangabe. Vgl. ferner: Westwood, S. 448, Didron, Quelques jours en Allemagne, Ann. arch. XVIII, 1858, S. 326, Stockbauer, Kunstgesch. des Kreuzes, S. 241, Lübke, Deutsche Kunst, S. 111, Fig. 102, Labarte, Hist. des arts ind. I, S. 84, Weber, a. a. O. S. 21, Molinier, Ivoires S. 139, Seemann, Kunsthistor. Bilderbogen II, Nr. 63, Fig. 7, Humann, Die Kunstschätze der Münsterkirche zu Essen, S. 218, Taf. XXIV, (beste Abb.), v. Falke, in LJGdK. I, S. 237, Creutz, Z. chr. K. XXI, 1908, Sp. 235, Abb. Sp. 233. Abb. 4, ders., KgeM., S. 130.

Die Tafel enthält ohne Trennungsleisten drei Darstellungen übereinander. Unten Maria im Wochen-

bett[1]) und das Jesuskind in der Krippe mit Ochs und Esel. In der Mitte die Kreuzigung, oben die Himmelfahrt mit Maria und den Jüngern. In die vier Ecken sind die Evangelisten verteilt, die sitzend, im Profil dargestellt sind, und denen ihre Symbole gleichsam als Schreibpulte dienen[2]).

Das Kreuz ist ein flaches Brettkreuz, nur an den Rändern etwas erhöht. Der gut gearbeitete Körper Christi steht ungenagelt[3]), in leicht durchgebogener Haltung auf einem zierlichen Suppedaneum. Der im Dreiviertelprofil nach links gewendete Kopf zeigt nur geringe Bartspuren. Die Augen sind geöffnet; die Haare leicht gekräuselt, sie fallen in wenigen Locken auf die Schultern herab. Die Arme sitzen kräftig an den Schultern an und gehen in geringer Biegung nach oben. Die Finger liegen eng aneinander, der Daumen auf dem Handteller. Der Oberkörper, von schlanken Verhältnissen, zeigt schwache

1) Die Dienerin, die Maria zudeckt, findet sich auch auf Nr. 40 in Berlin. Der Ausdruck „Amme", den Voege anwendet, dürfte zu beanstanden sein.

2) Nur der Unterkörper des Markus ist en face gestellt.

3) Humann, a. a. O. bemerkt, daß in der linken Hand eine Nagelspur vorhanden sei. Bei genauer Untersuchung des Originals bestätigte sich dies nicht. Die Spur, die Humann zu seiner Annahme bestimmt haben mag, dürfte auf eine Beschädigung zurückzuführen sein Die Nagelung an nur einer Hand wäre ein Novum.

Andeutungen von Brustkasten und Rippen. Der Schurz ist mittellang, in der Mitte der Bauchdecke kräftig geknotet und legt sich eng an die leicht ausgebogene linke Hüfte. Die Kniee sind unbedeckt. Durch die leichte Schwingung des Körpers laufen die Unterschenkel etwas schräg. Die kleinen Füße sind parallel nebeneinander gestellt.

Unmittelbar neben dem Kreuze die beiden Gestalten der Ekklesia (links) und der Synagoge (rechts.) Jene, im Dreiviertelprofil zum Kreuze, mit weitem Gewande und Kopftuch fängt mit dem Kelche das aus der Seitenwunde fließende Blut auf, ohne daß dieses angedeutet ist. Mit der linken Hand hält sie die Fahnenstange, die auf ihrer linken Schulter ruht und am Kopfe des ganz links befindlichen Schächers in einer dreiwimpeligen Fahne ausläuft. Die ähnlich gewandete Synagoge wendet sich vom Kreuze ab. Auf ihrer rechten Schulter liegt eine geschweifte Palme. Neben diesen beiden Figuren sieht man Maria zur linken und Johannes auf der rechten Seite, beide dem Kreuze zugewendet. Maria, in langem Gewande, mit Kopftuch, hat die linke Hand im Trauergestus erhoben, in der rechten ein aufgeschlagenes Buch mit Punkten und Strichen, die wohl Schriftzeichen andeuten sollen. Die rechte Hand des Johannes liegt an seiner Brust, mit der linken faßt er das geschlossenen Buch. Auch um seinen Kopf

ist ein Tuch gewunden. Ganz am Rande endlich sind zu beiden Seiten die Schächer angebracht, je an einem T-förmigen Kreuze hängend. Ihre Arme sind nach hinten über das Querholz gelegt, die Füße an den Fesseln mit Stricken an das Kreuz gebunden. Ihr Schurz gleicht dem Christi.

Etwas unterhalb der Ekklesia und Synagoge, sie halb verdeckend, stehen Lanzen- und Schwammträger in kleinen Figürchen von knabenhaftem Wuchs. Longinus zur Linken in Schrittstellung, den Kopf nach oben gerichtet, hält mit beiden Händen die Lanze, die etwas über den Schurz Christi hinausreicht. Stephaton, mit weit gespreizten Beinen, in Rückenansicht, dreht in heftiger Bewegung den Kopf herum. Sein Stab ist weggebrochen. Beide sind mit geradlinig umschnürten Hosen und einer Art Gamaschen bekleidet. Unter- wie oberhalb der Schächer ist je ein Auferstehender dargestellt. Links unten sehen wir ein gemauertes Kastengrab, aus dem ein Auferstehender bis zur Brust herausragt. Ihm gegenüber erhebt sich in derselben Stellung ein zweiter aus der bloßen Erde. Beide haben je die eine Hand erhoben. Das Grab oben rechts ist als Turm gebildet, aus dem ein bekleideter Mann herauszusteigen sucht. Links oben endlich sehen wir einen fast völlig aus der Erde geklommenen Jüng-

ling, der in leidenschaftlicher Gebärde beide Arme auseinanderwirft.

Auf dem oberen Kreuzbalken taucht die Hand Gottes aus Wolken und senkt die Krone auf das Haupt Christi herab.

London, S. K. M. Elfenbein.

Literatur: Creutz, Z. chr. K. XXI, 1908, Sp. 234, Abb. 7. Die zur Verfügung stehende Abbildung ist so dunkel, daß die Beschreibung nicht immer mit Sicherheit gegeben werden konnte.

Das breite Kreuz zeigt an den Rändern eine einfache Schnittlinie. Der Körper Christi steht ohne Biegung auf einem schlichten Suppedaneum. Der Kopf ist im Profil nach links leicht abwärts geneigt, die Augen sind weit geöffnet. An der niedrigen Stirne setzt die Nase ziemlich schwach ab. Vom Barte sind nur geringe Spuren sichtbar. Die Haupthaare sind geriefelt und fallen breit auf die linke Schulter herab. Hinter dem Kopf ist der Kreuznimbus angebracht. Die Arme sind wenig geschwungen, der linke erscheint im Verhältnis zum rechten etwas zu dick. Die Hände liegen offen auf, die Daumen auf den Innenflächen. Der breite Brustkasten ist gut gearbeitet, der Unterleib etwas schmächtig. Der Schurz bedeckt drei Viertel der Oberschenkel und ist in der Mitte geknotet. Die Beine stehen parallel und ungetrennt nebeneinander.

Zu den Seiten des Kreuzes links Ekklesia und Maria, rechts Synagoge und Johannes. Die Ekklesia hat die Fahnenstange senkrecht auf den Boden gestellt und hält mit der rechten Hand den Kelch unter die (nicht angedeutete) Seitenwunde Christi. Die Synagoge wendet sich vom Kreuze ab und blickt mit heftig zurückgeworfenem Kopfe — zu beachten die schöne Gesichtslinie — nach Christus hin. Maria und Johannes sind fast en face gegeben. Jene hat mit der linken Hand einen Teil des Gewandes zum Gesicht geführt und hält die Rechte an die Brust. Johannes steht mit gesenktem Kopfe da, die rechte Hand erhoben, in der linken das Buch.

Etwas tiefer als die Nebenfiguren in ungefähr gleicher Körpergröße Longinus und Stephaton, beide dem Kreuze den Rücken zukehrend und den rechten Arm erhebend.

Über dem Kreuze ist die Hand Gottes zu sehen, die einen Kranz hält, unter dem Suppedaneum eine sich windende Schlange. Oberhalb der Seitenbalken schweben je zwei Engel herab, die Hände im Betgestus vorgestreckt. In den oberen Ecken Sol und Luna, deren Köpfe mit ihren Kennzeichen bereits auf der Einfassung ruhen. In den unteren Ecken je eine schwer zu bestimmende Figur, die, bis zur Brust sichtbar, sich aus der Erde heraushebt. Die linke hat beide Hände erhoben, die rechte beugt das Haupt

und hält in der rechten Hand ein Gebilde, das am ehesten einer Schlange gleicht. Wahrscheinlich wohl Ozeanus und Tellus, denen aus Raummangel ihre sonstigen Embleme nicht beigegeben sind.

Ein kräftig gearbeiteter Akanthus faßt die Tafel ein.

Darmstadt, Großherz. Landesmuseum. Buchdeckel mit Elfenbeinplatte. Das Elfenbein 15,2 cm hoch, 9,7 cm breit. Vitrine I, Nr. 681.

Literatur: Abb. in „Das Großherz. Museum zu Darmstadt" — Reproduktionen in Lichtdruck, München, C. Bolhavener (Bruckmann), ohne Jahreszahl und Tafelnumerierung. Vgl. auch Creutz, Z. chr. K. XXIII, 1910, Sp. 131, Abb. 1.

Der mit einem großen, ornamentierten Kreuznimbus versehene Christus hängt ohne Andeutung der Nagelung an einem Kreuze, das von einer einfachen Schnittlinie eingefaßt ist. Der Körper steht gerade, nur die Beine sind in den Knieen leicht nach rechts ausgebogen. Der bärtige Kopf mit einer verhältnismäßig kleinen Nase, offenen Augen und großen, etwas zu tief sitzenden Ohren ist im Dreiviertelprofil nach links gewandt. Die Haare sind schlicht geriefelt. Die kräftigen Arme gehen mit leichter Schwingung nach oben, die Hände mit abgespreitzten Daumen liegen breit auf. Der etwas massige Oberkörper weist nur eine summarische Durcharbeitung auf. Am

die leicht vorspringenden Hüften legt sich der Schurz in zwei Schlingungen und einer Knotung herum. Er fällt — vorne etwas kürzer als hinten — mit wenigen, aber schönen Falten bis knapp zu den Knieen. Die Unterschenkel stehen mit geringer Trennung nebeneinander auf dem Suppedaneum, unter dem ein Kelch angebracht ist. Darunter ist ein Vogel zu sehen, während zu unterst der aus dem Grabe steigende Adam dargestellt ist.

Neben dem Kreuze in einiger Entfernung auf der linken Seite Maria, auf der rechten Johannes, in ruhiger, gemessener Haltung, in lange, schön gefaltete Gewänder gehüllt. Maria hat die rechte Hand erhoben, die linke schräg an die Brust gelegt. Johannes in kurzem, lockigem Haar, hat die Hände links unter der Brust gekreuzt. Beide sind durch Nimben ausgezeichnet. Völlig mißglückt ist die Fußstellung des Johannes. Der Unterkörper ist in den Hüften stark nach rechts gedreht, der Oberkörper halb nach links, die Füße aber laufen ganz nach rechts. Hinter diesen beiden Figuren, z. T. von ihnen verdeckt und in flacherem Relief gehalten, sind Ekklesia (links) und Synagoge (rechts) dargestellt. Jene, ohne Fahne, hält in der rechten Hand, hinter dem Kopfe der Maria vorbei, den Kelch. Die Synagoge, von der nur wenig zu sehen ist, trägt eine Fahne. In den Ecken sind in großen, dekorativ äußerst wirk-

samen Silhouetten die vier Symbole angebracht. In den oberen beiden Winkeln der Kreuzvierung Sol und Luna als Halbfiguren. Über dem Oberbalken des Kreuzes der unbeschriebene Titulus.

Ein gut gearbeiteter Akanthus umschließt die Tafel.

Das Elfenbein wird von gravierten Silberplatten des XV. Jhs. eingerahmt, auf denen links der hl. Georg, rechts der hl. Liborius dargestellt ist.

Köln, St. Maria Lyskirchen. Buchdeckel mit Elfenbeinplatte, 16 cm hoch, 13,5 cm breit.

Literatur: Clemen, KD. VII, 1, S. 313, Tf. XXIII, mit Literaturangabe. Hinzuzufügen: Katalog Köln 1876, Nr. 400, S. 62.

Das Relief ist stark erhaben. Einige Figuren sind vollrund, die Köpfe der meisten Figuren, z. T. auch deren Beine vom Hintergrunde gelöst.

Der Körper Christi, dessen jetzt fehlende Arme in die Schultern eingestiftet waren, ist leicht durchgebogen. Der bärtige, unverhältnismäßig große Kopf ist wenig nach links geneigt, die Augen sind halb geöffnet. Die Haare liegen in Strähnen auf den Schultern. Die untere Hälfte des Gesichtes ist abgeplattet. Auch der Oberkörper und der Schurz haben die feinere Zeichnung verloren. Der mittellange Schurz zeigt die gleiche Bildung wie auf der

Essener und Londoner Tafel. Die Beine laufen von den Knieen ab ein wenig nach links und sind unten weggebrochen.

Im Gegensatz zum Korpus sind die Nebenfiguren sehr gut erhalten. Neben dem Kreuze Longinus und Stephaton. Jener in Schrittstellung, der Kopf im Profil nach rechts, hat die Lanze nach der Achselhöhle Christi gerichtet. Stephaton, in Rückenstellung, hat den Kopf emporgehoben und hält die Spongia bis zum rechten Seitenbalken. Sie sind mit richtigen Stiefeln versehen, die Beine stecken in Hosen, die netzförmig gestrichelt sind und unter dem Kniee mit einem rundumliegenden Bande gehalten werden. Der kurze hemdartige Überwurf ist unten zierlich geschweift. Zu beiden Seiten Maria und Johannes in gleicher Größe wie Christus, en face, mit gekreuzten Armen, dieser ohne Buch.

Die beiden Seitenbalken des Kreuzes werden durch zwei, erhöht auf Konsolen stehende Engel ohne Flügel gehalten. In den vier Ecken die Evangelistensymbole, ähnlich gebildet wie auf der Darmstädter Platte, aber vom Standpunkte der Flächenfüllung aus weit weniger wirksam. Über den Seitenbalken Sol und Luna, die mit den Händen das Gewand vor das Gesicht pressen. Die Einfassung entspricht der Essener Tafel.

Für die Entstehungszeit erhalten wir nur bezüglich des Essener Elfenbeines einige Fingerzeige. Der Buchdeckel, auf dem es sich befindet, ist inschriftlich eine Stiftung der Äbtissin Theophanu (1039—56)[1]). Diese war eine Enkelin Otto II. und Theophanus von Byzanz[2]), ihre Mutter Mathilde heiratete den Pfalzgrafen Ezzo von Lothringen. Unter ihren neun Geschwistern (fünf ihrer Schwestern waren ebenfalls Äbtissinen) war der mächtigste Hermann, Erzbischof von Köln und römischer Erzkanzler, ein naher Freund Heinrich III. Hermann weihte im Jahre 1051 persönlich den östlichen Teil der Essener Krypta, wohl auf Wunsch seiner Schwester. Auch Heinrich III. war dem Essener Stift unter Theophanu günstig gesinnt. 1041 suchte er das Kloster auf und bewilligte einen sechstägigen Jahrmarkt, 1054 schenkte er ihm einen ansehnlichen Grundbesitz[3]).

---

1) Auf dem unteren Streifen der getriebenen Umrahmung Maria mit den Heiligen Spinosa und Walburgis. Zu den Füßen der Maria eine weibliche Figur, als Theophanu bezeichnet. Theophanu hat auch eines der berühmten Kreuze des Essener Münsters gestiftet. (Abb. bei Humann, a. a. O. Tf. 15, 17, 19).

2) Theophanu von Byzanz und ihr Sohn, Otto III, sind die Stifter des berühmten Echternacher Codex, dessen Deckel aus der Maximinwerkstatt des Egbert in Trier stammt (s. o.).

3) Über die verwandschaftlichen Beziehungen Theophanus, besonders zu Erzbischof Hermann, und ihre Stellung zum Kaiserhause vgl. Humann, a. a. O., S. 21 ff. Die geschichtlichen Quellenbelege bei Creutz (KgeM. S. 131) sind nicht richtig.

Aus diesen Beziehungen Theophanus zum Kaiserhause folgert Humann[1]), daß es nicht ausgeschlossen sei, daß Heinrich III. für die Äbtissin den Deckel des Prachtkodex in Monte Cassino, das in besonderer Gunst des Kaisers stand, habe anfertigen lassen. Veranlassung zu dieser Hypothese gab Humann der zweifellose byzantinische Charakter der Metall- und Schmelzteile des Deckels. v. Falke[2]) wies aber bereits darauf hin, daß Vorder- wie Rückseite des Deckels aus derselben Goldschmiedewerkstatt stammen, aus der die beiden Theophanukreuze[3]) hervorgegangen sind. Daraus ergibt sich, daß auch für die Goldschmiedeteile des Buchdeckels Essen als Werkstatt anzusehen ist.

Anders verhält es sich mit dem Elfenbein. Dieses steht stilistisch in keinerlei Zusammenhang mit den getriebenen Teilen des Deckels. Es zeigt keinen byzan-

---

Heinrich III. hat weder im Jahre 1038 den Abt Richer in Essen eingeführt (wie sollte auch einem Nonnenkloster ein Abt vorgesetzt werden'), noch weilte er 1047 dort. Creutz dürfte hier eine Verwechselung mit dem Kloster Monte Cassino unterlaufen sein, in dem ein Abt Richer, aus Altaich in Bayern, 1038 als Abt eingeführt wurde.

1) a. a. O. S. 238 ff.

2) Vgl. v. Falke in LJGdK. I, S. 237.

3) Außer dem auf S. 55, Anm. 1 erwähnten Kreuze wird auch das als „drittes" gezählte Kreuz mit Recht der Theophanu zugewiesen. Vgl. besonders v. Falke, a. a. O. und Creutz, KgeM. S. 133 ff.

tinischen Einschlag, sondern ist eine durchaus abendländische Arbeit. Aus den Beziehungen Theophanus zu ihrem Bruder, Erzbischof Hermann, kann man vielleicht folgern, daß dieser für seine Schwester das Elfenbein in einer Kölner Werkstatt nach den gegebenen Maßen anfertigen ließ. Wir wissen aus einer anderen Stiftung Hermanns, einem Kreuz im E. D. M. zu Köln[1]), daß er als Kunstförderer zu Werkstätten Beziehungen unterhielt. Weitere Gründe, die für eine Entstehung des Elfenbeins in Köln oder wenigstens am Nieder-

1) Auf der Rückseite des ursprünglich als Gemmenkreuz gedachten Werkes befindet sich am oberen Balken eine Inschrift: HERIMAN | N . ARCHIEP | S . ME . FIERI . I | VSSIT. In der unteren rechtwinkligen Ausladung des Stammes sind zwei Figürchen eingraviert. Links ein Mann mit Bischofsmütze und der (senkrecht angebrachten) Beischrift HERIMANNVS, rechts eine weibliche Figur mit der Beischrift IDA. Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande Nr. 605, S. 281 hält den Herimann der oberen Inschrift für Hermann III. von Northeim (1089—99), den durch Beischrift als Herimann bezeichneten für einen Abt von St. Pantaleon (c. 1082—1121). Die weibliche Figur sei „vielleicht" (!) eine Schwester dieses Abtes. Steffens, Jahresbericht über den Stand u. d. Wirksamkeit des chr. Kunstvereins der Erzdiözese Köln 1910, S. 4 ff., der sonderbarerweise keine Stellung zu Kraus nimmt, weist das Kreuz Hermann, dem Edelgebornen, Sohn Ezzos (1036—1056) und seiner Schwester Ida, Äbtissin des Stiftes Maria auf dem Kapitol zu. Die Deutung Kraus' erscheint äußerst konstruiert. Steffens hat sicherlich recht.

rhein sprechen, werden sich im Zusammenhang mit den drei anderen Arbeiten dieser Gruppe ergeben.

In dem Essener Elfenbein sehen wir eine eigentümliche Mischung von überlieferten Formen und Begriffen mit neuen, ursprünglichen Gedanken. Neben einigen merkwürdig gut gelungenen Figuren (z. B. die beiden oberen Auferstehenden, die Schächer, Maria, die Evangelisten) stehen höchst ungeschickte und steife Darstellungen (die Geburtsscene, besonders das Christuskind mit Ochs und Esel, einige Jünger der Himmelfahrt u. a.) Welche Überlieferungen hier fortwirkten, ist schwer festzustellen. Aus einigen Merkmalen kann man vielleicht auf eine Beeinflussung von Metz her schließen[1]) (kurz abgesetzte Haare bei verschiedenen Köpfen, das Ineinanderfließen der Gruppen, die Ornamentik, auch der ikonographische Inhalt). Das Traditionelle tritt jedoch, wenn man das Elfenbein als Ganzes betrachtet, hinter dem Neuartigen in der Formengebung zurück.

Besonders beachtenswert ist es, daß der Verfertiger die Figuren z. T. zu charakterisieren versucht hat. Dies tritt besonders bei den beiden Schächern, von denen

1) Es sei besonders auf die Himmelfahrtstafel des Schnütgen-Museum verwiesen (Abb. im XVIII Jhsbericht des K. G. M. der Stadt Köln, Fig. 1, S. 8) und den Heribertkamm im Kölner K. G. M. (Literatur s. o.). Das turmförmige Grab rechts oben ist in der Architektur den Gräbern auf Cod. lat. 9383 der Pariser Nationalbibliothek äußerst ähnlich.

derjenige zur linken Hand Christi offensichtlich als der „böse“ gekennzeichnet ist, und den Kriegsknechten hervor, ebenso auch bei dem Kopfe der Maria, die angstvoll über die Ekklesia hinweg zum Kreuze blickt. Wichtig ist auch die Darstellung der Gräber, von denen wir drei verschiedene Arten sehen. Die Auferstehenden links oben und rechts unten steigen unmittelbar aus der Erde, rechts oben ist das Grab als Turm, links unten als gemauertes Grab gebildet[1]). Interessanter als die Gräber sind aber die aus ihnen Steigenden. Die beiden unteren sind in ihrem Gestus noch durchaus traditionell gebunden. Sehr fein ist der im Turm befindliche gegeben, der ein Bein bereits herausgestellt hat und sich sichtlich bemüht, der schauerlichen Behausung durch die enge Pforte zu entrinnen. Am besten ist der links oben gelungen. Er atmet volles dramatisches Leben. Wie er den einen Fuß auf die Erde stemmt und voller Glück über die endliche Befreiung beide Arme jauchzend in die Höhe wirft — das ist fein erdacht und ausgezeichnet dargestellt.

Die Kreuzigungsgruppe ist bei weitem die beste der ganzen Tafel. Die darunter befindliche Geburtsscene ist recht ungeschickt und steht noch durchaus im Banne

1) Die beiden letzteren Formen sind in der karolingischen Kunst (Reims und Metz) wie auch in der ottonischen die üblichen. Einfache Erdgräber kommen vereinzelt in Miniaturen der ottonischen Zeit vor.

der Tradition[1]). Die Himmelfahrtsdarstellung zeigt eine enge Verwandtschaft mit Nr. 41 in Berlin, worüber weiter unten noch zu sprechen sein wird.

Diesem Elfenbein schließt sich das im S. K. M. befindliche unmittelbar an, obwohl es in seiner Formengebung bedeutend derber wirkt. Daß die beiden Tafeln zeitlich nahe zusammengehören, ergibt ein genauer Vergleich. Vornehmlich der Korpus Christi auf der Londoner Tafel erscheint als eine ins Derbe übertragene Copie des Essener. Dieselbe Wendung des von einem kurzen Haarschopf umrahmten Kopfes nach links, mit einem etwas starren Blick, die gleichen, leicht durchgebogenen Arme und die offen aufliegenden Hände mit nach innen gelegten Daumen. Auch die Proportionen des Körpers stimmen überein. Die Beine machen auf der Londoner Tafel ebenfalls die Schwingung der Hüfte mit. Der Schurz ist auf beiden Darstellungen ähnlich gebildet.

Auch die Nebenfiguren, Maria und Johannes, Ekklesia und Synagoge in London sind stilistisch der Essener Tafel verwandt (vgl. auch die herabschwebenden Engel, die ihrerseits wieder mit solchen auf einigen Tafeln im

1) Vgl. ähnliche, meist byzantinische Darstellungen bei Gräven, Elfenbeinwerke I, Nr. 7, 32, 34, 44, II, Nr. 6, 51, 75. Vgl. auch den goldenen Buchdeckel in Aachen (v. Falke, DS., S. 11, Tf. 7.) Beißel, Kunstschätze des Aachener Kaiserdoms Tf. II, aus'm Weerth, KD. Tf. XXXIV, 2, Text II, S. 94, Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle, Fig. XXVI.)

S. K. M. und im Nationalmuseum zu Florenz verwandt sind [1]). Freilich sind die einzelnen Motivierungen etwas anders. Besonders auffallend ist die Stellung von Longinus und Stephaton, die beide dem Beschauer zugekehrt mit ängstlicher Gebärde die Hand erheben, also ihre eigentliche Aufgabe gar nicht erfüllen. Ihre Gewandung entspricht den Essener Figuren. Die Stellung der Ekklesia in London ist die gleiche wie in Essen. Die Köpfe sämtlicher Figuren endlich haben denselben freundlichen, leicht weichlichen Zug. Man vergleiche besonders den Kopf der Synagoge in London mit dem des Evangelisten Markus in Essen, den Kopf des Longinus in London mit dem des Auferstehenden links unten in Essen. Auch das Kreuz weist die breite Brettform mit einfacher, eingetiefter Umfassungslinie auf. Die umrahmende Ornamentleiste der Londoner Tafel ist der Essener ähnlich.

Diesen beiden nah zusammengehörenden Tafeln stehen die beiden anderen gegenüber, die wiederum unter sich eng verwandt sind. Der Christus der Darmstädter Platte zeigt eine ähnliche Bildung wie die beiden vorangegangenen, unterscheidet sich von ihnen aber durch massigere Verhältnisse und eine gewisse Abrundung in

1) Abgebildet bei Gräven, Elfenbeinwerke I, Nr. 66, II, Nr. 24. Interessant ist auch die Ähnlichkeit der Himmelsgestirne auf den beiden Londoner Tafeln. Vgl. auch „Les arts", 1904, Nr. 32, S. 21.

den Extremitäten. Andererseits weisen jedoch die Behandlung des Kopfes, der Arme, die Ausbiegung des Körpers, die Richtung der Beine und die Behandlung des Schurzes soviele Ähnlichkeiten auf, daß an einem Zusammenhang kaum gezweifelt werden kann. Auch die breite Form des Kreuzes mit der Schnittlinie ist gleich. Die Nebenfiguren der Darmstädter Tafel muten uns im ersten Augenblick gegenüber dem Londoner und Essener Elfenbein fremd an. Sie stehen in vollkommener Ruhe, mit edlem Affekt und fast eleganter Pose da, scheinen also den belebten Figuren der vorangehenden Darstellungen zu widerstreiten. Gewiß ist ein Unterschied vorhanden. Man muß aber bedenken, daß die Darmstädter Tafel bereits dem XII. Jh. angehört, einer Zeit also, in der vor allem auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei der streng romanische Charakter eine neue byzantinische Beeinflußung erfährt. Dieses Zusammentreffen der beiden Stile hat auf unserer Tafel bereits seine Spuren hinterlassen. Die etwas steife, aber immer maßvolle Pose byzantinischer Herkunft spricht sich deutlich in den Figuren Marias und Johannes aus. Daß jedoch der stilistische Zusammenhang mit der Essener und Londoner Tafel noch nicht gestört ist, ergibt sich beispielsweise aus dem Kopfe des Johannes, der wiederum das krause, kurz abgesetzte Haar zeigt, das uns auf der Essener Tafel begegnete.

Die Anordnung der Nebenfiguren unterscheidet sich

vorteilhaft von den beiden ersten Platten. Während dort Ekklesia und Synagoge ihren Platz unmittelbar neben dem Kreuze gefunden hatten, treten sie hier hinter Maria und Johannes, die durchaus als Hauptpersonen gelten, zurück, ja sie werden von ihnen fast vollständig verdeckt. Auch diese Anordnung zeigt den vorgeschrittenen Charakter unserer Arbeit. Die streng durchgeführte Einteilung der Tafel in Horizontale und Vertikale unterstützt diesen Fortschritt aufs beste. Unter dem Kreuzfuß sieht man endlich ein der Gruppe sonst nicht bekanntes Motiv, den aus dem Grabe steigenden Adam. Diese ikonographisch interessante Darstellung tritt bis zum Ende des XI. Jhs. sehr selten auf, während sie sich im XII. und XIII. Jh. großer Beliebtheit erfreut. Endlich sei noch auf die Personifikationen von Sol und Luna in den oberen Winkeln der Kreuzvierung hingewiesen. Wenn auch dieses beliebteste Attribut der Kreuzigung in vielen Variationen auftritt, so fällt doch die Ähnlichkeit dieser Darstellung mit der auf der Londoner Tafel auf.

Der Darmstädter Tafel nahe verwandt ist die leider sehr beschädigte Elfenbeinplatte der Kirche Maria Lyskirchen zu Köln, die zu den schönsten Elfenbeinwerken des gesamten Mittelalters gehört. Einzelne Figuren wirken fast als Kopien der Darmstädter Tafel. So vor allem der Johannes, der in Kopfform, Haltung des Körpers und besonders der Hände, wie in der Behand-

lung des Gewandes dem Darmstädter fast völlig gleicht. Ebenso sind die vier Evangelistensymbole in den Ecken ziemlich übereinstimmend wiedergegeben, wenn sie sich auch, vom Standpunkte der Flächenfüllung aus betrachtet, in Darmstadt ungleich wirkungsvoller darstellen. In dem Torso des Kölner Korpus erkennt man trotz der argen Verstümmelung die charakteristischen, weich behandelten Formen, den verhältnismäßig kurzen Schurz, die Durchbiegung des Körpers und die leichte Drehung der Beine wie bei dem Darmstädter Christus. Über den Gesichtstypus läßt sich schwer etwas sagen, da der Kopf in Folge der Abplattung ausdruckslos erscheint. Die Behandlung des Erdbodens, sowie des unter dem Suppedaneum angebrachten Tieres, das übrigens auch in etwas anderer Haltung auf der Londoner Tafel zu sehen ist, entsprechen wiederum einander.

Bei dem Lyskirchener Elfenbein treten die Beziehungen zu der Essener Tafel offensichtlich zu Tage. Die Kopf- und Haarbehandlung, die beiden eignet, ist schon erwähnt. Ganz auffallend übereinstimmend erscheinen die Lanzen- und Schwammträger. Sie sind in derselben knabenhaften Größe dargestellt, mit dem gleichen, fast frechen Gesichtsausdruck, den kurzen kräftigen Beinchen und der eigenartigen Bekleidung mit karrierten Hosen und mit Stiefeln. Auch in anderen Zügen tritt die Verwandschaft zwischen beiden Arbeiten hervor. Man vergleiche z. B. die Köpfe der beiden

Marien miteinander, den Kopf des Matthäussymbols in Lyskirchen mit dem rechten herabschwebenden Engel in Essen, den Kopf der rechten Kreuzträgerin in Lyskirchen mit der Ekklesia in Essen. Endlich sei auf die Ornamentleiste hingewiesen, die bei beiden Tafeln ein fast identisches Muster zeigt.

Die Entstehungszeit der Essener Tafel ist durch die Inschrift des Deckels gegeben (1039—56.) Die Londoner Tafel dürfte ungefähr gleichzeitig anzusetzen sein. Beide Platten weisen noch den malerischen Stil auf, der der ottonischen Kunst eignet. Die Fläche ist mit zahlreichen Figuren bedeckt, ohne daß auf die künstlerische Raumfüllung Rücksicht genommen wäre. Anders bei der Darmstädter Platte. Trotz mancher stilistischer Übereinstimmung herrscht hier ein ganz anderes, strengeres Kompositionsprinzip. Jede Figur ist mit vollem Bedacht an ihren Platz gestellt, alles unnötige ist vermieden. Die Evangelisten mit ihren Symbolen auf der Essener Tafel und die herabschwebenden Engel, sowie die beiden Figuren in den unteren Ecken auf der Londoner sind nicht aus kompositionellen Gründen dort angebracht, haben auch keine kompositionelle Aufgabe zu erfüllen. Hingegen fügen sich die Symbole auf der Darmstädter Tafel und ähnlich auch auf der Lyskirchener Platte äußerst geschickt in den Rahmen des ganzen ein. Ja, die Linien der vier nach innen gerichteteten Flügel führen den Blick des Beschauers angenehm zu dem

Mittelpunkt der Darstellung, dem Kreuze. An eine Entstehung vor dem Beginn des XII. Jhs. ist daher nicht zu denken, zumal auch die strengere Gewandbehandlung und die byzantinische Beeinflußung eine frühere Ansetzung kaum zulassen.

Wie ist nun aber die Lyskirchener Tafel einzuordnen? Wir haben gesehen, daß sie dem Essener Elfenbein bedeutend näher steht, als die Darmstädter. Trotzdem wird sie an den Schluß der Reihe zu stellen sein. Und zwar aus technischen und künstlerischen Gründen. Die beiden ersten Tafeln in Essen und London sind in tiefem Schnitt, aber in verhältnismäßig flachem Relief gehalten. Schon die Darmstädter Platte hebt sich stärker aus der Masse heraus[1]). Die Lyskirchener Tafel endlich zeigt ein sehr hohes Relief, so daß sich einzelne Teile vom Hintergrunde lösen. Dieser Umstand verleitet Humann[2]), einen Zusammenhang der Essener mit der Lyskirchener Tafel abzulehnen, wenn auch im Ornamentalen gemeinsame Beziehungen vorhanden seien. Der technische Unterschied dürfte aber schwerlich gegen einen

---

1) Der stärker plastisch wirkende Charakter der Darmstädter Tafel tritt auf der Abb. nicht so klar zu Tage wie auf dem Original. Der Grund hierfür liegt in der Ornamentleiste, die nach innen abgeschrägt ist, wodurch die höchsten Punkte der Figuren in eine Ebene mit dem äußeren Rande zu liegen kommen.

2) a. a. O. S. 226.

Zusammenhang der Elfenbeine vorgebracht werden können. Er besagt nur, daß die Lyskirchener Tafel gut fünfzig Jahre später anzusetzen ist, als die Essener. Als Zwischenglied schiebt sich die — Humann anscheinend nicht bekannte — Darmstädter Tafel ein. Der Stil ist plastisch, strenger und energischer geworden. Dieser Fortschritt, der durchaus der Entwicklung der gesamten romanischen Bildnerei am Niederrhein entspricht, ist die Veranlassung, das Lyskirchener Elfenbein hinter die Darmstädter Platte einzuordnen. Die Lyskirchener Tafel bildet gewissermaßen den letzten Übergang von der Kunst der Ottonen zur strengen romanischen Auffassung. Eine dritte Gruppe Kölner Elfenbeinarbeiten, die sich in mancher Hinsicht der eben besprochenen nähert, zeigt bereits völlig den harten, oft erstarrten Stil der spätromanischen Kunst.

Doch ehe auf die Kreuzigungstafeln dieser dritten Gruppe eingegangen werden kann, müssen die Beziehungen zwischen den beiden ersten klargelegt werden. Daß zwischen dem Essener Elfenbein und den Berliner Tafeln, wie auch der Platte in Tongern, Beziehungen vorliegen, wurde schon erwähnt. Die Himmelfahrtsscene in Essen ist mit der in Berlin eng verwandt[1]). Auf beiden Darstellungen steigt Christus Schritt für Schritt in den

1) Nach der Beschreibung bei Helbig dürfte auch die gleiche Scene auf der Tafel im Musée des antiquités zu Brüssel sehr verwandte Züge tragen.

Himmel, sind die beiden Engel mit Lilien und die eigenartigen, länglichen Tafeln angebracht. Auch in den Geburtsscenen auf der Essener Tafel und auf Nr. 40 in Berlin sind verwandte Züge zu finden. Ebenso ist der Korpus Christi, abgesehen von der abweichenden Gewandung, bei beiden Arbeiten ähnlich gebildet (Proportionen, Schwingung des Körpers, Kopfhaltung). Endlich zeigen beide Werke eine Gemeinsamkeit, die aber weniger durch einen Schulzusammenhang als durch die Zeitströmung zu erklären ist. Beide Tafeln sind mit Figuren und Scenen vollgepackt, ohne daß auf geschickte Einteilung und Linienverteilung Rücksicht genommen ist. Man muß bedenken, daß beide Arbeiten in den ersten fünfzig Jahren des XI. Jhs. entstanden sind, das Berliner Diptychon etwas früher als das Essener Elfenbein, daß sie also beide noch unter der Einwirkung der ottonischen Kunstübung stehen.

Trotz dieser gemeinsamen Beziehungen zwischen dem Essener Elfenbein und den Berliner Tafeln und ihren Schwestern vermag ich nicht mit Molinier und Voege beide Arbeiten der gleichen Schule zuzuweisen. Es sind sehr wesentliche Unterschiede zu verzeichnen. Zum Beispiel in den Kopftypen. Die Essener Tafel zeigt nicht so ausgesprochen ovale Köpfe, wie die Werke der ersten Gruppe, vor allem fehlt der „schwimmende Blick“ in den Augen. Auch die Haarbehandlung ist anders (Longinus, Stephaton und Auferstehende). Ebenso

ist die Gewandbehandlung nicht immer entsprechend. Die Körperteile pressen sich in Essen nicht so stark durch die Gewänder wie bei den Arbeiten der ersten Gruppe (vgl. die beiden Himmelsfahrtsscenen und den mittleren Auferstehenden in Tongern). Endlich sehen wir in Essen auch Figuren in voller Vorderansicht (ein Auferstehender; auch der linke „gute" Schächer ist fast en face gestellt), die bei den anderen Werken nicht vorkommen, aber keine Rückenfigur, die nicht den Kopf umwendete (Stephaton, Christus der Himmelfahrt; besonders charakteristisch der Jünger hinter Maria bei der Himmelfahrt, der in völlig unmöglicher Weise den Kopf herumgerissen hat.)

Wichtiger ist aber, daß in Essen ein anderer Künstlergeist herrscht. Wenn auch beide Arbeiten (Essen und Berlin) von der gleichen Tradition beeinflußt sind, so ist die Auffassung in Essen doch ungleich strenger und disziplinierter. Die Berliner Tafeln (ebenso auch die Lütticher Auferweckungstafel) zeigen die Scenen ziemlich willkürlich aneinandergereiht. Die Essener dagegen ist im Vergleich zu diesen verhältnismäßig symmetrisch aufgebaut[1]). Endlich ist auch zu bedenken, daß das Berliner Diptychon auf ungewöhnlich kleinem Raume zahl- und figurenreiche Scenen vereinigt, während die Essener Tafel in bedeutend größeren Maßen

1) Hierin ist auch ein weiterer Grund für die spätere Ansetzung der Essener Tafel zu suchen.

gehalten ist. Auch dieser Unterschied ist für den Stil von Wichtigkeit.

Als Ganzes betrachtet ist in den beiden ersten Werken der zweiten Kölner Gruppe[1]) ein größeres Leben zu spüren als bei sämtlichen Werken der ersten, die noch stark konventionell gebunden sind. Freilich ist auch bei der ersten manche kühne Neuerung gegenüber früheren Werken zu verzeichnen. So gefallen sich die Künstler dieser Schule anscheinend in Überschneidungen von Figuren durch Balken (Nr. 41 in Berlin und in Lüttich), wodurch die dargestellte Geschichte lebhafter gestaltet wird. Auch andere Einzelheiten zeigen den Fortschritt gegen ältere Arbeiten (vgl. das Betttuch des Jünglings von Nain in Lüttich, die phantastischen Teufelsköpfe auf Nr. 41 in Berlin, die hübsche Engelswolke bei der Geburt und das Gewandstück bei der Taufe auf Nr. 40 in Berlin, die höchst eigenartige Kreuzung der Beine der Tellus in Tongern[2]) u. a.). Trotzdem bedeutet die Essener Tafel einen großen Fort-

1) Die beiden anderen Tafeln (Darmstadt und Maria Lyskirchen), die schon einer späteren Zeit angehören, lassen sich mit der ersten Gruppe nicht unmittelbar vergleichen.

2) Eine Tellus mit gekreuzten Beinen ist mir sonst nur auf einem Elfenbein der Bodleiana bekannt (Abb. bei Didron, Annales archéol. XVIII, 1858). Die Darstellung der Tellus und auch des Ozeanus, soweit dieser nicht verstümmelt ist, ist der Tafel in Tongern verwandt.

schritt. Eine Figur wie der Auferstehende links oben, wäre bei der ersten Gruppe, die seelische Stimmungen nicht darzustellen vermag, undenkbar.

Daß beide Gruppen nebeneinander auf eine dritte einwirkten, dürfte die Wahrscheinlichkeitsgründe für eine gemeinsame Lokalisierung auf Köln erheblich verstärken.

Drittes Kapitel.

Dritte Gruppe: Elfenbeine im Kölner Kunstgewerbemuseum und Erzbischöflichen Diözesan-Museum.

Von den Werken dieser dritten Gruppe kommen für uns nur zwei Arbeiten in Betracht, die sich beide in Köln befinden, das Triptychon im K. G. M. und eine bisher noch nicht veröffentlichte Elfenbeinplatte auf einem Buchdeckel des dortigen E. D. M.

Köln, K. G. M. Elfenbeintriptychon mit Darstellungen der Geburt Christi, der Kreuzigung und der Frauen am Grabe.

Literatur: Westwood, Nr. 352—54, Tf. XV (Geburt), Lübke, Deutsche Kunst, S. 110, Abb. 101 (Geburt), Voege, a. a. O., S. 33, Creutz, Z. chr. K. XXIII, 1910, Sp. 135. — Photographie aller drei Tafeln in der Vorbildersammlung des Kölner K. G. M., Mappe 410, Inv. 04,579. Abguß im Germanischen Museum.

Die Kreuzigung. Christus hängt an einem einfachen Kreuz, das von einem punktförmigen Ornament eingefaßt ist, aufrechten Kopfes und mit dem Kreuz-

nimbus versehen. Kurze Haare rahmen den Kopf ein, an Lippe und Kinn sind nur geringe Bartspuren vorhanden. Die Arme sind leicht ausgebogen, die Hände mit je einem Nagel an den Kreuzbalken befestigt. Der gerade Körper ist gut proportioniert. Der mittellange, spitzfaltige Schurz ist an der rechten Hüfte geknotet, während er an der linken im Zipfel über den Strick gezogen ist. Die Beine, in den Knieen etwas nach links gerichtet, stehen nebeneinander und ungetrennt auf dem Fußbrette.

Links und rechts vom Kreuze Longinus und Stephaton, zu deren Seiten Maria und Johannes, dieser en face in etwas starrer, traditioneller Haltung. Neben dem Oberbalken Sol und Luna mit großen offenen Augen, beide Hände vor das Gesicht gepreßt. Unter dem Fußbrett der Kopf eines Tieres (Vogel?), dessen Körper weggebrochen ist. Am oberen Balken die Hand Gottes. In den beiden oberen Ecken der Tafel sind wulstartige Gebilde angebracht, die wohl Wolken darstellen sollen, wie ein Vergleich mit den beiden anderen Platten lehrt, bei denen sogar menschliche Köpfe in Sternmedaillons und Engel eingestreut sind.

Die Tafel ist der Länge nach zerbrochen.

Köln, E. D. M. Buchdeckel mit Elfenbeinplatte. In der Literatur nicht erwähnt. Vgl. Abb.

Die Elfenbeintafel mit einer Darstellung der Kreuzigung ist von einem Rahmen mit in Silber getriebenen Renaissance-Ornamenten eingefaßt. Der Korpus steht ohne irgendwelche Andeutung von Nägelmalen in gerader Haltung auf dem Suppedaneum. Der etwas abgeplattete Kopf ist halb nach links gewandt, die runden, quellenden Augen sind geöffnet, das in der Mitte gescheitelte Haar liegt in Locken auf den Schultern. Die Arme sind in den Ellenbogen wenig durchgebogen, die Handteller senken sich leicht nach unten. Der Oberkörper zeigt nur geringe Durcharbeitung. Der faltenreiche Schurz ist an der linken Hüfte über den Strick gezogen und in der Mitte geknotet. Die Beine laufen getrennt voneinander, die Füße stehen etwas schräg.

Zu den Seiten des Kreuzes stehen Maria und Johannes in geringem Affekt. Jene, in ein faltenreiches Gewand gehüllt, hält die rechte Hand an die Brust, mit der linken hat sie einen Zipfel ihres Kleides gefaßt. Der bis zum Ellenbogen entblößte rechte Arm des Johannes ruht unter dem Kinn, während er in der linken das Buch trägt. Beide stehen auf plumpen Erdbildungen. Am oberen Kreuzbalken ist die Taube angebracht, links und rechts davon in Medaillons Sol und Luna, die

mit den Händen ihr Gewand an das Gesicht drücken.

Die Tafel wird von einem Blattornament eingefaßt. In der linken oberen Ecke ist sie zerbrochen.

Diesen beiden Arbeiten schließen sich eine Reihe weiterer an, die alle einen so verwandten Charakter zeigen, daß an einem Zusammenhang nicht gezweifelt werden kann[1]). Es seien hier einige der wichtigsten Stücke erwähnt. 1. Triptychon im S. K. M. mit den Darstellungen der Geburt Christi, Anbetung der Könige und Himmelfahrt[2]). 2. Diptychon im Berliner K. F. M. mit Verkündigung an Maria und Ausgießung des hl. Geistes[3]). 3. Christus glorians mit Maria und Johannes (ikonographisch interessant der Palmzweig in seiner Hand), so wie den Evangelistensymbolen und der Ekklesia im Großherzoglichen Museum zu

1) Auf den Schulzusammenhang wies Voege hin, Elfenbeinbildwerke, S. 33. Vgl. auch Creutz, Z. chr. K. XXIII, 1910. Sp. 135.

2) Maskell, Nr. 144' 66, 145' 66 und 258' 67, Taf. 12 (Anbetung), Digby Wyatt, Notices of sculpture in ivory, Abb. Tf. 8. Abb. aller drei Tafeln bei Creutz, Z. chr. K., XXIII, 1910, Sp. 132, Abb. 2—4. Abguß des Triptychons im Germ. Mus.

3) Nr. 53 und 54 der Berliner Elfenbeine. Abb. bei Voege, a. a. O. Tf. 18, Text S. 32.

Darmstadt[1]). 4. Elfenbein auf der Rückseite eines Buchdeckels mit Darstellungen des Christus in der Mandorla und der Evangelistensymbole in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M.[2]). 5. Zwei Täfelchen mit der Geburt und Taufe Christi im Museum zu Darmstadt[3]). Eine weitere Arbeit der Schule (Evangelistendarstellung) befindet sich im E. D. M. zu Utrecht.

Das charakteristische Merkmal, das sämtlichen Werken der Gruppe mehr oder minder augenfällig eignet, sei vorweggenommen[4]). Es ist dies ein ornamentaler Schmuck, den der oder die Verfertiger an den Gewandsäumen, den Einfassungen, kurz überall, wo sich Gelegenheit bietet, anbringen. Er ist vielleicht am besten

---

1) Raum 14, Vitrine I, Nr. 680. Abb. bei Creutz, a. a. O Sp. 134, Abb. 5. Vgl. auch Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen des Großh. Hess. Landesmus. in Darmstadt, 1908, S. 38. Der Codex stammt aus München-Gladbach. Darauf verweist die Inschrift des unteren Metallrandes des Deckels, auf dem sich die Elfenbeine befinden: V. D. DNS. IACOBVS. DE. HEGGEN. ABB. HUIUS. LOCI. Jacob von Heggen (Heeghen) war 1574–83 Abt in München-Gladbach.

2) Katalog der permanenten Ausstellung S. 7, Nr. 16. Vgl. Weizsäcker, in Ebrard, Die Stadtbibliothek zu Frankfurt a/M., S. 174.

3) Raum 14, Vitrine III, Nr. 727 und 728. In der Literatur bisher nicht erwähnt.

4) Von den Werken dieser Gruppe ist mir nur die Frankfurter Tafel nicht bekannt, da sie noch nicht in Abb. publiziert ist.

mit „spitzer Zahnschnitt“ zu bezeichnen[1]). Diese Äußerlichkeit bildet ein sicheres Kennzeichen der Gruppe.

Wir haben in dieser Schule — hier kann man mit einiger Sicherheit von einer „Schule“ reden — bereits die strengromanische Richtung mit einem starken Einschlag byzantinischer Tradition vor uns. Die Figuren sind durchweg schlanker, oft sogar langgezogen (vgl. die Jünger der Himmelfahrt in London), die Gesichtsformen folgen dieser Dehnung und verlieren das Rundliche, das die zweite Kölner Gruppe hervorragend kennzeichnete. Der Ausdruck der Köpfe ist meist nichtssagend, sie zeigen oft ein eingefrorenes Lächeln, kommen überhaupt über eine gewiße Starrheit nicht hinweg. Die Augen sind stets weit geöffnet und haben etwas Verschwommenes, oft sogar Blödes. Die Affekte sind gezwungen, die gemütlichen Bewegungen erstarrt in traditionellen Gesten. Kurz, es fehlt das innere Leben, die impulsive Wärme des Schaffenden, das ursprüngliche Empfinden, das wir in der zweiten Gruppe feststellen konnten. Vor allem aber mangelt den Künstlern der Schule die Erfindungsgabe. Sie wiederholen sich ständig. Dies tritt besonders bei den gleichen Darstellungen zu Tage. Die Geburtsscenen im S. K. M. und im Kölner K. G. M., bei denen sich in der Maria die byzantinische Beeinflußung nachdrücklich geltend

1) Creutz nennt es „punktförmig“, Voege ebenso „Punktierung“; das sagt aber nicht alles.

macht, gleichen einander zum Verwechseln und haben wiederum enge formale Beziehungen zu der Geburtstafel in Darmstadt, Nr. 727. Die Kreuzigungen im K. G. M. und im E. D. M. zu Köln weisen viele gleiche und ähnliche Züge auf, nur daß bei jener noch Longinus und Stephaton angebracht sind [1]). Die beiden Himmelsgestirne sind völlig gleich gebildet. (Vgl. auch den Johannes der Kreuzigung im E. D. M. zu Köln mit dem auf dem Buchdeckel zu Darmstadt, Nr. 680).

Alle diese Mängel, die eine künstlerische Stagnation verraten, können durch eine gewiße technische Fertigkeit im einzelnen nicht aufgewogen werden. Die Behandlung des Reliefs, der Schnitt der Falten, die etwas Flüßiges und Gefälliges haben, endlich auch die anatomische Beobachtung und Herausarbeitung des menschlichen Körpers [2]) zeigen eine gute Beherrschung des Materials und der Technik. Aber auch hierbei fühlt man sich oft durch die ermüdende Gleichmäßigkeit unangenehm berührt.

Wir haben es — das muß festgehalten werden — mit einer erstarrenden, ja absterbenden künstlerischen Bewegung zu tun. Es fehlt den Künstlern trotz technischen Könnens an Talent, an der Fähigkeit zum

1) Der Johannes ist im Gestus byzantinisch beeinflußt. Vgl. z. B. Gräven, Elfenbeinwerke, I, Nr. 9.

2) Man vgl. z. B. die schöne Armhaltung des Johannes im E. D. M. zu Köln und in Darmstadt, Nr. 680.

eigenen Sehen und Schaffen. Daß sich diese absteigende Linie in der niederrheinischen Kunst noch fortsetzt und daß sie durchaus der allgemeinen Entwicklung der niederrheinischen Elfenbeinbildnerei entspricht, wird sich weiter unten bei der Schnitzerwerkstatt von St. Pantaleon zu Köln zeigen.

Voege gibt als charakteristisches Kennzeichen dieser Gruppe an, daß die Figuren „regelmäßig" in Dreiviertel-Profilstellung gebracht seien, was den Eindruck des Stiles nicht unwesentlich berühre. Das trifft nicht durchweg zu. Mehrere Figuren der rechten Gruppe auf der Himmelfahrtstafel, wie der dritte König der Anbetung in London sind fast en face gehalten. Der Christus glorians auf dem Darmstädter Buchdeckel ist in Kopf und Körper sogar völlig in Vorderansicht gegeben, ebenso die Ekklesia unter ihm. Hierin ist die dritte Gruppe von jeder der vorangehenden beeinflußt.

Für die Lokalisierung dieser Gruppe auf Köln sprechen zahlreiche Gründe. Zwei Stücke befinden sich in Köln, das im K. G. M. befindliche stammt aus der ehemaligen Kölner Sammlung Hübsch. Ebenso die beiden Darmstädter Tafeln. Die Berliner Platten sind in Bonn erworben, der Codex in Darmstadt stammt aus dem unweit Köln gelegenen München-Gladbach. Wichtiger aber ist die Beziehung zu einem Denkmal der Großbildnerei in Köln selbst, dem Tympanon von St.

Caecilien[1]). Wenn die Gewänder der durchaus archaisierenden Figuren auch in freieren Linien gehalten sind, so verraten sie im Stil doch gewisse Beziehungen zu denen der Elfenbeine. Der herabschwebende Engel des Tympanons ist eng verwandt mit den Engeln der Himmelfahrt in London und über diese hinaus mit denen der Kreuzigung auf der Londoner Tafel der zweiten Gruppe.

Die Werke dieser Schule stehen in offenbarem Zusammenhang mit denen der beiden ersten Gruppen. Die Beziehungen liegen so deutlich zu Tage, daß wenige Hinweise genügen. So kehren beispielsweise die großen, quellenden Augen der menschlichen Figuren der ersten Gruppe auch bei fast sämtlichen Figuren der dritten wieder. Hingegen treten hier die gebogenen Nasen nicht so stark hervor. Überhaupt hat die Gesichtsform trotz einer größeren Dehnung in die Länge viel Ähnlichkeit mit der der zweiten Gruppe (Vgl. den Johanneskopf der Tafel im E. D. M. zu Köln mit dem Johannes der Darmstädter, Nr. 681 und der Lyskirchener Platte). Vor allem kehrt das gekräuselte Haar bei der dritten Gruppe wieder. Die architektonischen Motive sind wiederum mit der ersten verwandt (vgl. die Geburt Christi in London und im Kölner K. G. M. mit dem Einzug Christi in Jerusalem auf der Berliner Tafel

1) Abb. bei Renard, Köln, S. 67, Fig. 58.

Nr. 41), auch in der Anordnung der Scenen und in einzelnen Figuren sind engere Beziehungen vorhanden. (Vgl. die Geburtsscenen in London, Köln, Darmstadt und Berlin, der Joseph ist von der dritten Gruppe fast kopiert nach Nr. 40 in Berlin[1]), vgl. ferner Sol und Luna auf den beiden Kölner Tafeln mit Nr. 41 in Berlin, die Apostel auf Nr. 54 mit denen auf Nr. 41, beide in Berlin. Sehr interessant ist es, daß die Taufscene in Darmstadt, Nr. 728 äußerst ähnlich der gleichen Darstellung auf Nr. 40 in Berlin ist, besonders in der Figur, die das Tuch hält. Auch ein Vergleich der verschiedenen Engel, besonders der herabschwebenden ist lehrreich). Der Erdboden, der bei den beiden ersten Gruppen in weiche Wellen gelegt war, macht jetzt einem fast unverständlichen, plump geschweiften Bogen Platz. Also auch hierin Erstarrung des Motivs.

Wie lange die dritte Kölner Schule in Tätigkeit war, wissen wir nicht. Doch ist kaum anzunehmen, daß sie weit in die zweite Hälfte des XII. Jhs. hineinreicht. Es setzt mit dem Beginn des XII. Jhs. eine neue, mehr malerische Kunstübung ein, die vornehmlich von der mächtig aufblühenden Kupferschmelztechnik getragen

1) Die Darstellung des Joseph in dieser Stellung ist traditionell nach byzantinischen Mustern. Vgl. ähnliche Darstellungen bei Gräven, Elfenbeinwerke I, Nr. 7, 32, 34, 44, II, Nr. 6, 51, 75.

wird. Die Elfenbeinbildnerei wird im Verlaufe des Jahrhunderts fast völlig verdrängt, nur eine Schnitzerschule, in der meist zu Dekorationszwecken Knochenarbeiten angefertigt wurden, hat sich neben der stolzen Metallbildnerei bis zum Ende des XII. Jhs. gehalten. Auch diese Schule steht in ihren letzten Werken in einigen Beziehungen zur dritten Kölner Gruppe.

Viertes Kapitel.

Die Schnitzerschule von St. Pantaleon zu Köln: Kuppelreliquiare in Wien und London.

Qualitativ lassen sich die Werke dieser Gruppe mit den vorangehenden nicht vergleichen. Die früheren unter diesen Arbeiten zeigen eine Roheit und Kümmerlichkeit, die von der gesamten Elfenbein- und Knochenschnitzerei der romanischen Zeit ganz erheblich absticht. Erst die letzten Werke sind künstlerisch höher zu werten. Es sind dies die berühmten Kuppelreliquiare im Wiener Welfenschatz und im S. K. M. zu London. Unter den zahlreichen geschnitzten Figuren und Reliefs der beiden Reliquiare befinden sich auch Darstellungen der Kreuzigung.

Wien, k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie. Kuppelreliquiar, 46 cm hoch, 41 cm breit, mit Knochenschnitzereien.

Literatur: Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 146, Nr. 23, Abb., v. Falke, DS. S. 33, 127, Tf. 36—39 (Abb. sämtlicher Seiten), Creutz, KgeM. S. 200, Fig. 176.

Auf die Vorderseite einer der vier giebelbekrönten Arkaturen ist eine oben gerundete Beintafel mit der Kreuzigungsdarstellung hineingesetzt. Das Kreuz erscheint wie aus schmalen, langen Balken zusammengefügt. Auf dem linken Seitenbalken, rechts von der Hand Christi, eine eingeschnittene Inschrift: AVE REX. Christus hängt mit stark gebogenen, etwas massigen Armen tief herab. Das Haupt, anscheinend mit geschlossenen Augen, ist nach links vornüber gesunken. Die stark geriefelten Haare gleiten in breitem Fluß auf die linke Schulter hernieder. Der Oberkörper ist nur wenig bearbeitet. Um die Hüften ist der Schurz in mehreren Knotungen gelegt; er fällt in einigen wenigen strengen Vertikalfalten bis zu den leicht vorgedrückten Knieen herab. Die Füße sind senkrecht, anscheinend ohne Andeutung der Nägelmale, an das Kreuz gelegt.

Maria auf der linken Seite des Kreuzes, in matronenhafter Haltung, hält die linke Hand unter dem Gewande an die Augen, die rechte an die Brust. Ihr Gewand fließt in sehr langen, feierlichen Falten herab. Johannes auf der anderen Seite, in gleicher Stellung, in der linken Hand das Buch. Sein Gewand ist etwas lebhafter gefältet.

London, S. K. M. Kuppelreliquiar, 54 cm hoch, 50 cm breit, mit Knochenschnitzereien.

Literatur: Labarte, Hist. des arts ind., 1. Aufl., Album I, S. 48, Tf. XLIII (farbig), v. Falke, DS., S. 33, 127, Tf. 40, Creutz, KgeM. S. 200, Fig. 177. Das Reliquiar stammt aus Hochelten am Niederrhein und befand sich früher in der Sammlung Soltykoff-Paris.

Das Beinrelief befindet sich in einer ähnlichen Arkade wie auf dem Wiener Kuppelreliquiar. Über dem Kreuze wölbt sich eine Muschel. Die drei oberen Balkenenden laden rechteckig aus. Christus steht mit leichter Biegung nach links auf einem runden Suppedaneum. Sein bärtiger Kopf ist fast im Profil nach links gewandt, die Haare fallen auf die linke Schulter. Die Arme sind leicht geschwungen, die Hände schräg nach oben gedreht. Der etwas schmächtige Oberkörper läßt im übrigen eine gute Durchbildung erkennen. Das Lendentuch wirft tief eingeschnittene Längs- und Diagonalfalten um die Oberschenkel und ist an der linken Hüfte emporgezogen. Die Beine laufen infolge der starken Ausbuchtung des Körpers leicht von links nach rechts. Die Unterschenkel liegen nebeneinander, die Füße zeigen keine Nagelspuren.

Links und rechts Maria und Johannes. Jene hat die Hände gefaltet, Johannes hat das Kinn auf die rechte Hand gestützt und läßt die linke herabsinken.

Für die zeitliche Einordnung der nicht leicht anzusetzenden Knochenfiguren und -Reliefs ist es notwendig, die vorangegangenen Arbeiten dieser Gruppe ganz kurz zu besprechen[1]). Die eingehenden Zusammenstellungen der Arbeiten dieser Schule bei Semper, dem sich in seinen zeitlichen und örtlichen Festsetzungen Clemen[2]) und v. Falke[3]) anschließen, während Voege[4]) und Swarzenski[5]) auch eine Lokalisierung nach Frankreich für nicht unmöglich halten, machen eine Aufzählung der zahlreichen Werke hier unnötig. Auf den ersten Blick scheint zwischen den äußerst primitiven Knochenschnitzereien in Paris[6]) und Pest[7]) und denen auf den beiden Kuppelreliquiaren ein großer Unterschied in technischer und stilistischer Hinsicht zu bestehen. Gewiß ist die Arbeit an diesen beiden Stücken ganz bedeutend vorgeschritten. Der harte, leblose und starre Charakter der frühen Dar-

---

1) Über die Schule vgl. vor allem die Untersuchungen von Semper, Z. chr. K. IX, 1896, Sp. 259, 291, und Rev. de l'art chrét. 1897, S. 479. Ferner: Molinier, Catalogue des Ivoires, S. 82, Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 54, Anm., der einige neue Werke der Gruppe zuweist, v. Falke, DS., S. 33, Anm. Die ältere Literatur bei Semper, a. a. O.

2) Clemen, Die rheinische und die westfäl. Kunst, S. 32.

3) a. a. O. S. 33, Anm.

4) Voege, Elfenbeinbildwerke, Text S. 34.

5) a. a. O. S. 54, Anm.

6) Abb. bei Molinier, a. a. O. S. 83, Nr. 36.

7) Abb. bei Semper, a. a. O.

stellungen ist bewegter und frischer geworden. Als Zwischenglieder zwischen jene frühen Stücke in Paris und Pest und die späteren in London und Wien schieben sich aber die kleinen Kuppelreliquiare in Berlin [1]) und Darmstadt [2]). Hier sehen wir deutlich den Fortschritt gegenüber den erst genannten Stücken. Die fast barbarisch wirkenden Gestalten in Pest haben einer natürlicheren Darstellung Platz gemacht, die Figuren sind aber noch durchaus dekorationsmäßig aufgefaßt, bis auf die kleinen Reliefs an der Kuppel des Darmstädter Reliquiars, die aber z. T. zerstört bezw. falsch angebracht sind. Noch ist die strenge Vertikale und der puppenhaft wirkende Ausdruck in den Gesichtern geblieben. Die Figuren treten aber plastischer aus der Fläche heraus und verlieren etwas die eckige Kantigkeit. Die letzte Stufe zeigen die beiden Kuppelreliquiare aus der Pantaleonswerkstatt. Noch immer ist freilich die Vertikale aufs schärfste betont, noch immer haben die Augen den charakteristischen schwimmenden Blick, aber

1) Abb. bei Boege, Elfenbeinbildwerke, Nr. 58, Tf. 17, Text S. 34.

2) Abb. bei Semper, a. a. O. und im „Führer durch die Kunst- und historischen Sammlungen des Museums in Darmstadt, 1908, Tf. 12. Das Darmstädter Reliquiar dürfte qualitativ höher zu werten sein als das Berliner, dessen Figuren noch etwas schematisch wirken gegenüber den kräftiger charakterisierten in Darmstadt.

das stärkere Leben, die bessere Beobachtung und Behandlung des menschlichen Körpers lassen die Entwicklung erkennen. Daß die Figuren auch hier noch hart wirken, mag außer auf die Schultradition auch auf die Sprödigkeit des Materials zurückgeführt werden.

Die Reliefs an den vorspringenden Feldern der Kuppelreliquiare stammen sicherlich aus der gleichen Werkstatt wie die Apostel- und Prophetenfiguren. Die Kopftypen, die Behandlung der Haare, die geraffte und sich in den tiefen Falten stark überschneidende Gewandung — alles zeigt den gleichen Charakter. (Vgl. beispielsweise den Joseph auf dem einen Giebelfeld in Wien mit dem auf der gleichen Fläche befindlichen Propheten ganz links — Spruchband: Ecce virgo —). Wie stark die Vertikale auf den Reliefs dieser Schule betont wird, erhellt z. B. aus der Figur der Maria auf dem Kreuzigungsrelief in Wien: die Vertikale des Überwurfes wird durch die Längsfalte des Gewandes aufgenommen und weiter geführt.

Gegenüber dieser engen stilistischen und — soweit sich nach den Abbildungen schließen läßt — auch technischen Verwandtschaft zwischen den Reliefs und den Figuren muß aber betont werden, daß in jenen ein anderer Schwung, ein stärkeres Eigenleben zu spüren ist. Dieser Unterschied dürfte vornehmlich daraus zu erklären sein, daß die Apostel- und Prophetenfiguren, mögen sie sitzen oder stehen, einen mehr dekorativen Zweck zu er-

füllen haben. Bei diesen Figuren kam es dem Verfertiger nicht auf individuelle Betonungen an. Sie mußten sich vor allem in den aufstrebenden Bau des Ganzen einfügen und gerade durch ihre strenge, jedes persönlichen Lebens bare Erscheinung den Raum füllen und durch die ruhige, flächige Wirkung des Materials einen kontrastreichen Gegensatz zu den Goldschmiede- und Schmelzteilen bilden. Es ist jedoch auch sehr gut möglich, daß wir in den Reliefs die Hand eines anderen Meisters der gleichen Werkstatt zu sehen haben.

Untereinander sind die acht Reliefs der beiden Kuppelreliquiare aufs engste verwandt. Die Beziehungen liegen in der Scenenanordnung, der Körper- und Gewandbehandlung wie in den Kopftypen offen zu Tage. Bei den beiden Kreuzigungsreliefs ist allerdings in der Auffassung des Korpus Christi ein merkwürdiger Unterschied zu verzeichnen. In sonderbarem Gegensatz zu der vertikalen Behandlung der Körper der anderen Figuren weisen die beiden Christuskörper eine eigenartige Schwingung auf, die besonders auf dem Wiener Reliquiar ungewöhnlich stark ist. Sieht man von dem Schurz, der in streng romanische Falten gelegt ist, und den nebeneinander ruhenden Beinen ab, so mutet der Körper mit den tiefgeschwungenen Armen, den in die Höhe gezogenen Beinen und der ausgebuchteten rechten Hüfte fast frühgotisch an. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die tiefe Senkung des Kopfes und die geschlossenen

Augen. Der Korpus auf dem Londoner Relief zeigt trotz einer gewißen Schwingung eine durchaus romanische Auffassung. Dieser eigentümliche Unterschied von den sonstigen Arbeiten der Schule ist vielleicht daraus zu erklären, daß ihr im allgemeinen die geschichtliche, erzählende Darstellung fremd war[1]). Es ist nun sehr wohl denkbar, daß sich der Verfertiger in den ihm fremden Reliefarbeiten an Vorbilder angelehnt hat. Dies tritt besonders bei den Weisen aus dem Morgenlande auf dem Wiener Reliquiar zu Tage. Die trotz aller Derbheit erstaunliche Kraft, die aus den drei sich z. T. überschneidenden Roßen spricht, die Zäumung der Tiere und die eigentümlichen Kronen der Reiter legen die Vermutung nahe, daß hier fremde, vielleicht byzantinische Einwirkungen vorliegen[2]). Auf welche Beeinflussung die eigentümliche Auffassung der Kreuzigung zurückzuführen ist, ist nicht festzustellen. Daß aber das Wiener Kreuzigungsrelief trotz der merkenwürdigen Behandlung

1) Außer bei den Kuppelreliquiaren in London und Wien kommen nur noch bei dem größeren Kuppelreliquiar in Darmstadt, Nr. 713, einige Reliefdarstellungen vor. Eine Darstellung der Kreuzigung auf einem Schnitzwerk im Schatze von S. Riquier, das von Semper erwähnt wird, konnte leider nicht eingesehen werden, da die Publikation dem Verfasser nicht zugänglich war. Es ist veröffentlicht von Durand, in „Société des antiquaires de Picardie", Album archéologique. (10 fasc.).

2) Die vortreffliche Beobachtung und frische Wiedergabe, wie auch die klare Raumfüllung erinnern unwillkürlich an die Reiter des Genter Altars.

des Christuskörpers nicht aus späterer Zeit stammen kann, lassen die Gestalten Marias und Johannes erkennen, die durchaus dem Charakter der Zeit entsprechen.

Wo haben wir nun diese primitive, aber interessante Schnitzerschule zu suchen? Semper betont den rheinischen Ursprung, Voege und Swarzenski schwanken zwischen dem Rhein und Frankreich, v. Falke endlich entscheidet sich für den Niederrhein und speziell für Köln[1]). Für die Ansicht v. Falkes sprechen vor allem die beiden Kuppelreliquiare in London und Wien. Die Schmelzteile dieser Werke lassen sich mit Sicherheit der Kölner Pantaleonswerkstatt zuweisen[2]). Es ist anzunehmen,

1) Der wunderlichen Hypothese Moliniers: „Konstantinopler Arbeit des XIII. Jhs. aus der Werkstatt dortiger oder abendländischer Arbeiter" ist niemand gefolgt. Vgl. die Widerlegung bei Semper, a. a. O. Sp. 269.

2) Über die Schmelzarbeiten der Pantaleonswerkstatt vgl. vornehmlich v. Falke, DS., Kap. 3. Ferner auch v. Falke in LJGdK. I, S. 274 ff., Creutz, KgeM., S. 192, derſ., Z. chr. K. XXIV, 1911, Sp. 209. v. Falke weist die Schmelzwerke zwei Künstlern zu. Der ältere ist Eilbertus (erwähnt auf einem Tragaltar des Welfenschatzes: EILBERTVS COLONIENSIS ME FECIT. Abb. bei Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 152, Nr. 19, v. Falke, DS., Tf. 17—19). Die jüngeren Arbeiten schreibt v. Falke einem Frederikus zu (Der Name tritt nur einmal auf dem besonders typischen Maurinusschrein in St. Gereon (St. Maria) in der Schnurgasse auf, vgl. v. Falke, DS., S. 41.) Abgesehen von Bruchstücken lassen sich ungefähr fünfzehn Werke stilistisch dem Frederikus zuweisen, zu denen auch die beiden Kuppelreliquiare gehören.

daß auch die Knochenschnitzereien der gleichen Werkstatt entstammen, zumal im Ornament zwischen den Goldschmiede- und Schmelzteilen wie den Schnitzarbeiten offensichtliche Beziehungen bestehen[1]). Freilich läßt sich nicht leugnen, daß eine harmonische Zusammenfügung der Bein- und Schmelzteile den Meistern nicht gelungen ist. Das dürfte aber wohl daraus zu erklären sein, daß außer den Maßen dem Schnitzer keine Anweisung gegeben, ihm jedenfalls keine künstlerische Mitarbeit am Ganzen zugebilligt wurde. Die beiden Darmstädter Reliquiare sind in Köln, das Berliner Oktogon in Bonn erworben, das Londoner Kuppelreliquiar stammt aus Hochelten am Niederrhein. Endlich kommt auch die Inschrift des Louvre-Kastens in Betracht: Varnerius frat. peir. me fecit. Nach v. Falke wird für das Kloster St. Pantaleon in Schallenbergs Syllabus abb. und in Urkunden ein Frater Wernerus zuerst 1141,

---

1) Semper machte bereits auf den Vierblattrosettenfries der Reliquiare in Darmstadt und Berlin aufmerksam, der in gleicher Weise auf dem Xantener Viktorschrein wiederkehrt, der sich als sichere Arbeit der Pantaleonswerkstatt aus dem Jahre 1129 erweist (Abb. bei Clemen, KD. I, 3, S. 106, v. Falke, DS., Tf. 25 u. 26, Creutz, KgeM. Fig. 170). v. Falke hat weitere Beziehungen zwischen den Ornamenten festgestellt. Es sei auch darauf hingewiesen, daß sich in der romanischen Zeit nur für Klosterwerkstätten gemeinsame Arbeiten aus Metall und Bein nachweisen lassen, nicht jedoch für Laienbetriebe.

also noch zur Zeit Eilberts, dann wieder 1157 unter Abt Volbero genannt.

Es sprechen also triftige Gründe dafür, daß wir diese Knochenschnitzschule als einen Teil des großen Pantaleonsbetriebes anzusehen haben. Die ersten Arbeiten dürften in den Anfang des XII. Jhs. fallen, die Schnitzereien der beiden Kuppelreliquiare, die uns vor allem angehen, sind im dritten Viertel des XII. Jhs. entstanden[1]).

Oben wurde bereits erwähnt, daß zwischen einzelnen Figuren dieser Gruppe und Werken der dritten Kölner Schule gewisse Beziehungen bestehen. Zu vergleichen wäre vor allem Maria und Johannes der Kreuzigung auf den beiden Kuppelreliquiaren mit den gleichen Figuren auf den beiden Kölner Kreuzigungstafeln der dritten Gruppe. Allein diese Verwandtschaft, die sich vornehmlich in Haltung und Gestus[2]) und vereinzelt auch in der Faltengebung ausspricht, dürfte weniger auf einen unmittelbaren Werkstattzusammenhang zurückzuführen sein, als auf die gemeinsame Tradition. Diese ist

1) v. Falke datiert das Wiener Reliquiar auf 1165, das Londoner auf 1170.

2) Die Übereinstimmung in der Armhaltung und im Ärmelmotiv bei dem Johannes des Londoner Kuppelreliquiars und dem des Buchdeckels im Kölner E. D. M. (ähnlich auch auf dem Buchdeckel mit Christus glorians im Darmstädter Museum, Nr. 680) ist besonders auffallend. Allein gerade der Gestus des Johannes bei der Kreuzigung ist durch die Tradition stets stark beeinflußt.

ja auch durchaus erklärlich, da aller Wahrscheinlichkeit nach beide Schulen nebeneinander in Köln gearbeitet haben.

Zum Schlusse sei noch auf eine Beziehung hingewiesen, die zwischen den Reliefs und Figuren der Kuppelreliquiare und den Schnitzarbeiten zweier Buchdeckel bestehen, die sich jetzt in Trier befinden. Auf dem ersten Deckel[1]) befindet sich in der Mitte eine vergoldete Kupferplatte, auf die Christus (ohne Kreuz) genagelt ist; links und rechts Maria und Johannes. Am Rande sind eine Reihe Kupferschmelzplatten angebracht. Der zweite Deckel[2]) zeigt die umgekehrte Anordnung: in der Mitte eine Kupferschmelzplatte mit der Kreuzigung und anderen Darstellungen, am Rande acht Elfenbeinreliefs, u. a. Ekklesia und Synagoge. Die Schmelzteile der beiden Deckel, die Fassung und Anordnung der zahlreichen Edelsteine und Glasflüsse, wie ihre Verbindung durch Filigran zeigen klar den Werkstattzusammenhang. Trotz stilistischer Beziehungen zu den Eilbertuswerken aus St. Pantaleon gehören die Schmelzteile aller

1) Vgl. aus'm Weerth, KD. Tf. LVII, 4, Text III, S. 86, Palustre et Montault, Le trésor de Trêves, Tf. XI, S. 21, Kugler, Kleine Schriften und Studien, II, S. 343, v. Falke, DS., Tf. 103, S. 106, 133, Kataloge Düsseldorf 1880, Nr. 965, S. 240, Düsseldorf 1902, Nr. 683, S. 77, Abb.

2) Vgl. aus'm Weerth, KD. Tf. LVII, 5, Text III, S. 86, Palustre et Montault, a. a. O. Tf. XIII, S. 25, Kugler, a. a. O. S. 342, v. Falke, DS. Tf. 103, S. 101, 133.

Wahrscheinlichkeit nach zur Hildesheimer Welandus-gruppe[1]). Zwischen den Beinfiguren der beiden Reliquiare in London und Wien und denen der Buchdeckel besteht ein eigentümlicher Zusammenhang (vgl. z. B. die Maria der Kreuzigung in Wien mit der in Trier). Es muß aber betont werden, daß die Schnitzereien an den beiden Kuppelreliquiaren qualitativ den Buchdeckeln bedeutend überlegen sind. Wie in der Schmelzarbeit eine gewisse Verwilderung gegenüber Köln festzustellen ist, so auch in der Schnitzkunst. Die Beziehungen dürften weniger auf einen Schulzusammenhang beruhen, als auf der Überlieferung und der Zweckbestimmung (auch in Trier handelt es sich mehr oder minder um Dekorationsfigürchen). Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß zwischen den Schnitzarbeiten der Pantaleonswerkstatt und der in Hildesheim innerliche, wenn auch verflachte Zusammenhänge bestehen, wie sie deutlich in der Schmelztechnik zu Tage treten.

Mit dem dritten Viertel des XII. Jhs. erreicht die niederrheinische Schnitzkunst ihr vorläufiges Ende. Die Werke des Pantaleonsschule sind die letzte, nennens-

1) Vgl. v. Falke, DS. S. 101 ff. Als Zwischenglied zwischen diesen Buchdeckeln und einigen noch in Hildesheim befindlichen Schmelzarbeiten ist ein Scheibenreliquiar im Cluny mit Darstellung der Kreuzigung von Wichtigkeit (Abb. La collection Spitzer, Orfèvrerie rel. S. 97, Nr. 4.)

werte Hervorbringung. Es sei nun ein kurzer Rückblick über die niederrheinische, romanische Elfenbeinschnitzerei in bezug auf die Kreuzigung, gestattet und noch einmal die Frage gestellt, ob wir die behandelten Werke mit Recht Köln oder wenigstens dem Niederrhein zuweisen dürfen. Wir haben gesehen, daß verschiedene Arbeiten direkte oder indirekte Beziehungen zu Köln und dem Niederrhein besitzen, daß zahlreiche andere sich noch jetzt dort befinden oder von dorther ihrer Praevenienz nach stammen. Wir haben gesehen, daß einige Werke der zweiten Gruppe mit der Holztür von Maria im Kapitol, andere der dritten Gruppe mit dem Tympanon von St. Caecilien verwandtschaftliche Zusammenhänge aufweisen. Die Tür wie das Tympanon können ihrer Größe wegen schwerlich importiert worden sein. Die Reliquiare der letzten Schule endlich haben sich als sichere Arbeiten des Kölner Pantaleonsbetriebes erwiesen, und da auch sie zu den vorbehandelten Stücken gewisse Beziehungen haben, ist hierdurch ein Hinweis auf den gemeinsamen Kölner Ursprung gegeben. Bei dem fast völligen Mangel an urkundlichen Belegen ist ein erschöpfender Beweis freilich nicht zu führen, immerhin führt die stilkritische Vergleichung im Zusammenhang mit den anderen Gründen zu einem Resultat, das sehr annehmbar, ja höchstwahrscheinlich genannt werden muß.

Die vorliegende Dissertation bildet den Teil einer größeren Arbeit über die „Darstellung der Kreuzigung Christi in der niederrheinischen Bildnerei des Mittelalters", die in einiger Zeit erscheinen soll. Kurz nachdem die Korrekturen abgeschlossen waren, starb plötzlich und unerwartet infolge eines Herzschlages mein hochverehrter Lehrer und väterlicher Freund Prof. D. Dr. Nikolaus Müller-Berlin. Er hatte mich zur Bearbeitung des Themas angeregt und mich bei der Ausarbeitung wie überhaupt in meinen kunstgeschichtlichen und archäologischen Studien weitgehend gefördert. Über das Grab hinaus bleibt ihm mein unauslöschlicher Dank. Ebenso bin ich Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Paul Clemen-Bonn, Herrn Dr. Max Creutz, Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums, Herrn Prof. Dr. Adolf Goldschmidt-Berlin, Herrn Domkapitular Dr. Arnold Steffens-Köln und Herrn Prof. Dr. Friedrich Haack-Erlangen für vielfache Unterstützung und Beratung zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Lebenslauf.

Am 2. August 1887 bin ich als Sohn des Pfarrers Wilhelm Lange und seiner Frau Elisabeth geb. Nees von Esenbeck in Travemünde bei Lübeck geboren. Schon wenige Wochen nach meiner Geburt wurde mein Vater als erster Pfarrer an die Zwölfapostelkirche zu Berlin berufen, an der er bis zu seinem am 23. Oktober 1904 erfolgten Tode wirkte. Ich besuchte zunächst das Kgl. Wilhelmsgymnasium zu Berlin von der dritten Vorschulklasse bis zur Untertertia, dann das Gymnasium zu Berlin-Steglitz, an dem ich Ostern 1907 die Reifeprüfung bestand. Zunächst wandte ich mich dem Studium der Theologie zu, befaßte mich aber vom fünften Semester an vornehmlich mit kunstgeschichtlichen, philosophischen und literaturgeschichtlichen Studien. Studiert habe ich auf den Universitäten zu Berlin, Erlangen, Marburg und Tübingen. Von Juli bis Oktober 1911 weilte ich am Niederrhein zu Studienzwecken für die vorliegende Arbeit. — Kunstgeschichtliche und christlich-archäologische Vorlesungen hörte ich bei den Herrn Professoren Dr. Wölfflin, D. Dr. Nik. Müller, Dr. Haack, Dr. v. Lange und Dr. Weisbach. Fünf Semester gehörte ich den Seminaren an bei den Herren Professoren D. Dr. Nik. Müller, Dr. Wölfflin und Dr. Haack.